



Cavalo Louco

REVISTA • DE • TEATRO
TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
ANO 20 • Nº22 • DEZEMBRO 2025



Novo lançamento **Ôi Nós na Memória**

O livro "POR UM MUSEU DE MEMÓRIAS DA CENA", com autoria de Clóvis Dias Massa, apresenta um registro das incursões da Tribo de Atadores Ôi Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, junto a importantes grupos de teatro da região Sudeste do Brasil. A obra é resultado do projeto "Arte Pública – Território e Memória" e reúne experiências de intercâmbio com coletivos que possuem afinidades com o trabalho da Tribo, como a atuação continuada em comunidades e o Teatro de Rua.

03 Resplendores do Inferno

Jorge Arias

07 José Agripino de Paula e o Grupo Sonda: Os anos loucos (1968-1969-1970) Desbunde, Experimentalismo e Marginalidade: contraculturas

Sidnei Cruz

16 A biomecânica de Meierhold e o treinamento de atuação e direção para a cena teatral

Marília Carbonari

24 Marguerite Duras entrevista Francis Bacon

Tradução de Narciso Telles

31 Teatro Popular Escola Popular

Rosyane Trotta

35 A alma boa de Porto Alegre



Tânia Farias

39 Cuidado que Mancha - Nossa cuidadosa trajetória

Raquel Grabauska

44 18 anos de um Ninho - Teatro de Grupo e seus possíveis

Edceu Barboza

50 Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz: Musealização do Efêmero e Resistência Cultural

Bárbara Hoch

53 Na lama com Pai Ubu

CRÍTICA

Bob Sousa

56 BOB WILSON (1941-2025)



EXPE DIENTE EDITORIAL

Equipe Editorial

Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico

Tatiana Gower

Revisão

A Tribo

Chapas e Impressão

Lucas Andrade Vial ME

Tiragem

1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição

Jorge Arias, Sidnei Cruz, Marília Carbonari, Narciso Telles, Rosyane Trotta, Tânia Farias, Raquel Grabauska, Edceu Barboza, Bárbara Hoch e Bob Souza.

Foto CAPA

Eugênio Barboza

Fotos

A foto da página 3 é de Ullstein Bild, 6 (abaixo) Bruno Mouron, 6 (à direita) de Hermine Karagheuz, de 8 de Sidnei Cruz, 9 (acima) é do Correio da Manhã /Acervo Arquivo Nacional, 9 (abaixo) é da Arte em Revista nº 5, 14 de Maurício Simonetti, 17 de Pedro Isaias Lucas, 23 de Matheus José Maria, 31 de Rosyane Trotta, 32 de Stephany Lopez, 42 de Laura Testa, 46 (acima) de Samuel Macêdo, 46 (abaixo) é Arquivo do Grupo Ninho, 36 (acima e à direita) de Claudio Etges, 38 (acima) de Cláudio Fachel, 47 (acima) de Julio Cesar, 47 (abaixo) de Luiz Alves, 49 (abaixo) de Zizome Gouveia, 56 de Lucie Jansch. As fotos das páginas 4 (acima) e 6 (à esquerda) são de Isabella Lacerda; 5 e 6 (acima) de Hulton Archive; 12 e 13 são arquivo pessoal de Danielle Palumbo; 19, 35, 37, 38, 51 e 52 (abaixo) de Eugênio Barboza; 36 (à esquerda e abaixo) são Arquivo da Tribo; 41 e 43 de Kátia Bressane; 45 e 47 (acima) de Ni via Uchoa; 48 (no meio) e 49 (acima) de Samuel Macedo; 53, 54 e 55 de Maira Flores. As fotos da página 7 são imagens do filme Hitler Terceiro Mundo e das páginas 10 e 11 do documentário Rito de Amor Selvagem. As fotos das páginas 16, 18, 20, 21 foram retiradas do site <http://rbth.ru> e das páginas 24, 25, 25 e 29 do site <http://www.allonsanfai.it>. A reprodução da página 28 é de quadro que hoje pertence à Fundación Goya.

Leitoras e leitores da Cavalo Louco, vocês têm agora em mãos a vigésima segunda edição da nossa Revista de Teatro. Desde 2006, quando iniciamos esta jornada movidos pela crença na reflexão crítica como motor de transformação, afirmamos nestas páginas a importância de um pensamento vivo. Esta edição é a primeira após a enchente de maio de 2024, que atingiu Porto Alegre e deixou marcas profundas na cidade e em nossas trajetórias. Entre perdas, solidariedades e reinvenções, seguimos: assim como a própria vida, o teatro só se sustenta quando insistimos em reconstruir, imaginar e criar.

É justamente a força da criação, em sua potência múltipla e inquieta, que atravessa os textos reunidos aqui. **Jorge Arias** abre a edição com um mergulho no universo beckettiano, revisitando *Fim de Partida*, num jogo entre a ruína e a persistência. **Sidnei Cruz** nos conduz aos anos delirantes do Grupo Sonda e à obra de José Agrippino de Paula, reativando a memória radical do desbunde como gesto estético, político e existencial que ainda reverbera nas práticas contemporâneas. Já **Marília Carbonari** revisita a Biomecânica de Meierhold, destacando o corpo como instrumento consciente, histórico e transformador; um corpo que age, pensa e tensiona o mundo. O artigo de **Rosyane Trotta** sobre a Escola de Teatro Popular da Baixada, fundada pela Cia Cerne de São João do Meirti, propõe um olhar sobre práticas coletivas que aproximam educação, criação e território.

Nas páginas seguintes, percorremos geografias variadas da criação contemporânea: na **seção Especial**, **Tânia Farias** escreve sobre Zé da Terreira em *A alma boa de Porto Alegre*; **Raquel Grabauska** revisita a trajetória do Cuidado que Mancha de Porto Alegre e **Edceu Barboza** do Grupo Ninho do Crato. O artigo sobre o Museu de Cena O i No is Aqui Traveiz, de **Bárbara Hoch**, reflete sobre uma iniciativa pioneira na museologia brasileira: o primeiro museu dedicado exclusivamente à preservação da memória do Teatro de Grupo. Na **seção Crítica**, **Bob Souza** analisa o espetáculo de teatro de rua *Ubu Tropical*, adaptação de *Ubu Rei* de Alfred Jarry pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Encerramos com a despedida de Bob Wilson (1941–2025), artista que transformou a visualidade do teatro mundial.

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco  é uma publicação independente.
Dezembro de 2025.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Av. Pátria, 98 - Bairro São Geraldo
CEP: 90230-070 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Whatsapp: (51) 99999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
https://archive.org/details/@terreira_da_tribo



Resplendores do Inferno

Jorge Arias'

Samuel Beckett em 1977.

Com algum esforço, porque Beckett nunca é fácil, os argumentos de *A última gravação de Krapp e Dias Felizes* são desvendados; em *Fim de partida* Beckett foi especialmente intrigante. Ele não mente, mas dá pistas, tanto verdadeiras quanto falsas; ele multiplica alusões, retórica e piadas; ele nunca mostra o jogo e tudo é sério.

Endgame significa *Fim de partida*; em inglês, designa o fim de um jogo e, em particular, o fim de uma partida de xadrez. Entramos nessa via promissora e vemos que Hamm, um paralítico cego e autoritário que busca ocupar o centro de um tabuleiro de xadrez, é o rei, uma peça que só pode se mover para uma casa imediata. As primeiras palavras de Hamm, que ele repete em seguida, são "It's my turn to play" (É minha vez de jogar) ou "It's my turn" (É minha vez); mais tarde, ele grita "My kingdom for a nightman", onde cruza Ricardo III de Shakespeare com o xadrez. A referência ao rei maligno, corajoso na derrota, é clara; Beckett disse que *Fim de partida* pode ser interpretado como um jogo de xadrez em que o jogador busca perder.

A frase faz alusão à notação descritiva do jogo em inglês, hoje em desuso, em que o "Knight", "knightman" ou cavaleiro, peça que em espanhol e português diminuimos

chamando-a de "cavalo", foi abreviada inicialmente como "Kt"; mais tarde passou a ser "N", para melhor distingui-la do "K", de "King". Talvez haja aqui outra alusão à solidão de Hamm, pois "nightman" significa "sereno", no sentido de guarda noturno, o vigilante que não dorme.

Clov é provavelmente, por seus movimentos na primeira cena, o cavalo, embora tenha sido sustentado que ele é a rainha ou um peão; outras referências ao xadrez aparecem no romance de Beckett, *Murphy*, em que Murphy e Endon jogam uma partida absurda. Quando ficamos sabendo do gosto de Beckett pelo xadrez, que ele cultivou em uma série de encontros com seu amigo, o pintor Marcel Duchamp, é tentador seguir essa linha de interpretação, porque o xadrez em Beckett é mencionado com um humor destrutivo, perceptível nos comentários sobre o jogo, que imitam os comentários que vemos em revistas e livros de xadrez. E lembra outra piada literária, o "problema" do xadrez colocado por Lewis Carroll em *Alice através do espelho*, um problema cuja solução envolve a transgressão de quatro ou cinco regras do jogo, como o roque das damas, peças que jogam várias vezes seguidas e um rei imune às damas.

¹ Jorge Arias é pesquisador e crítico teatral.



Fim de Partida (1986) com a Tribo de Atuadores Ôi Nóis/Aquí Traveiz.

“Em Fim de partida, Hamm não tem rival a não ser ele mesmo, empenhado em sua própria perda.”



Em *Fim de partida*, Hamm não tem rival a não ser ele mesmo, empenhado em sua própria perda; é puro xadrez, uma partida de olhos vendados em um tabuleiro com apenas duas peças vivas, em um mundo desolado que, como o de todos finais de xadrez, passou pela morte em combate dos demais agonistas, que sempre permanecem à margem do

tabuleiro, como Nagg e Nell, que não têm pulso. Mas as referências se esgotaram e o jogo de xadrez claramente não é a estrutura da peça, mesmo que *Fim de partida* seja, além de seu significado em primeiro plano, uma mistura ambígua de uma piada às custas do xadrez e uma homenagem simultânea à ciência do jogo.

A parte da homenagem ao jogo é a parte mais perturbadora. Poucas coisas, ou nenhuma, compõem um universo: nesta época em que estão na moda os “universos paralelos”, esquece-se que o xadrez foi e é um dos universos paralelos mais vertiginosos. Ele contém elementos míticos: o choque de exércitos, a autoridade e a debilidade simultâneas do rei, o poder paradoxal da rainha, a metamorfose pela qual um peão, ao atingir a oitava linha, pode se transformar em qualquer outra peça, exceto no rei ou em outro peão; a variedade de significados dos nomes das peças, em que o “alfil” no espanhol árabe é um elefante, em inglês e português um bispo e em francês um bufão.

Mas há algo mais perturbador no xadrez, que é sua mistura explosiva de fantasia artística e lógica, a interferência perturbadora da psicologia, a gravitação injusta do erro, a causa não apenas das derrotas, mas também dos triunfos, a necessidade desproporcional de uma boa memória, as possibilidades vertiginosas de expressão do caráter no tabuleiro. Se acreditarmos em Reuben Fine, que em meados do século XX era um dos dois melhores jogadores do mundo, o xadrez nos permite expressar não apenas poesia, mas também sadismo, onipotência e homossexualidade. A ciência do jogo se oferece como um substituto da vida e da arte; precisamente Duchamp, amigo de Beckett, foi um exemplo vivo desse fascínio quando abandonou sua bem-sucedida carreira de pintor pelo xadrez.

Mas esse feitiço, que Beckett deve ter experimentado, não é uma explicação suficiente de *Fim de partida*. Para interpretá-lo, é preciso ignorar esses componentes do enigma e sua obscuridade, voluntária ou involuntária. Também desconsideraremos, com certa relutância, a interpretação de T.W. Adorno de que *Fim de partida* foi a única resposta possível da arte ao Holocausto (Shoah). Uma resposta que para o filósofo alemão é tanto mais forte quanto mais indireta for, ou seja, quanto menos puder ser vinculada a



Roger Blin e Jean Martin em *Fim de Partida* (1957).

Auschwitz. Essa ideia é consistente com a afirmação contundente do próprio Adorno (embora ele a tenha negado posteriormente) de que não é possível escrever poesia depois de Auschwitz; um raciocínio que é uma negação detonante de toda lógica e até mesmo de toda sensatez. Se Beckett tivesse sequer aludido à Shoah, acreditamos que Adorno levaria isso ao pé da letra; como Beckett não a menciona, fica claro para ele que o dramaturgo está se referindo ao Holocausto de uma forma muito virtuosa e indireta... No entanto, como veremos, há algo de verdade na afirmação forçada do filósofo.

Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, fiel à sua doutrina de “ansiedade de influência”, segundo a qual toda nova obra de arte é uma continuação, réplica ou refutação de uma obra existente, e apesar da preferência de Beckett por Racine, relaciona *Fim de Partida* com Shakespeare. Ham é Hamlet, “(...) um adolescente que se transformou em um deus

ou demiurgo arruinado”, Clov é “Caliban e Ariel...”, o Bobo e Gloucester de *Rei Lear*, mas ele também é Horácio. *Fim de partida* é “um paradigma com elementos de *Rei Lear*, *A Tempestade*, *Ricardo III* e *Macbeth*”. Bloom chega à surpreendente conclusão de que *Fim de partida* é “o fim da partida da última grande fase do Cânone Ocidental”, uma fase em que aguardaremos “Godot, que iniciará, como demiurgo, uma nova Idade Teocrática”.

Com a admiração que Bloom merece como conhecedor de literatura, acreditamos que não é essa mistura de erudição, intuição, caprichos e retruques que nos permitirá entender *Fim de partida*. É em Beckett e em sua obra que devemos buscar as respostas para seus enigmas; e notamos que a única coisa que *Fim de partida* compartilha com *A última gravação de Krapp*, que Adorno também relaciona à Shoah, é o sentimento de culpa, uma renúncia religiosa da fé cristã que Beckett professou em sua infância,

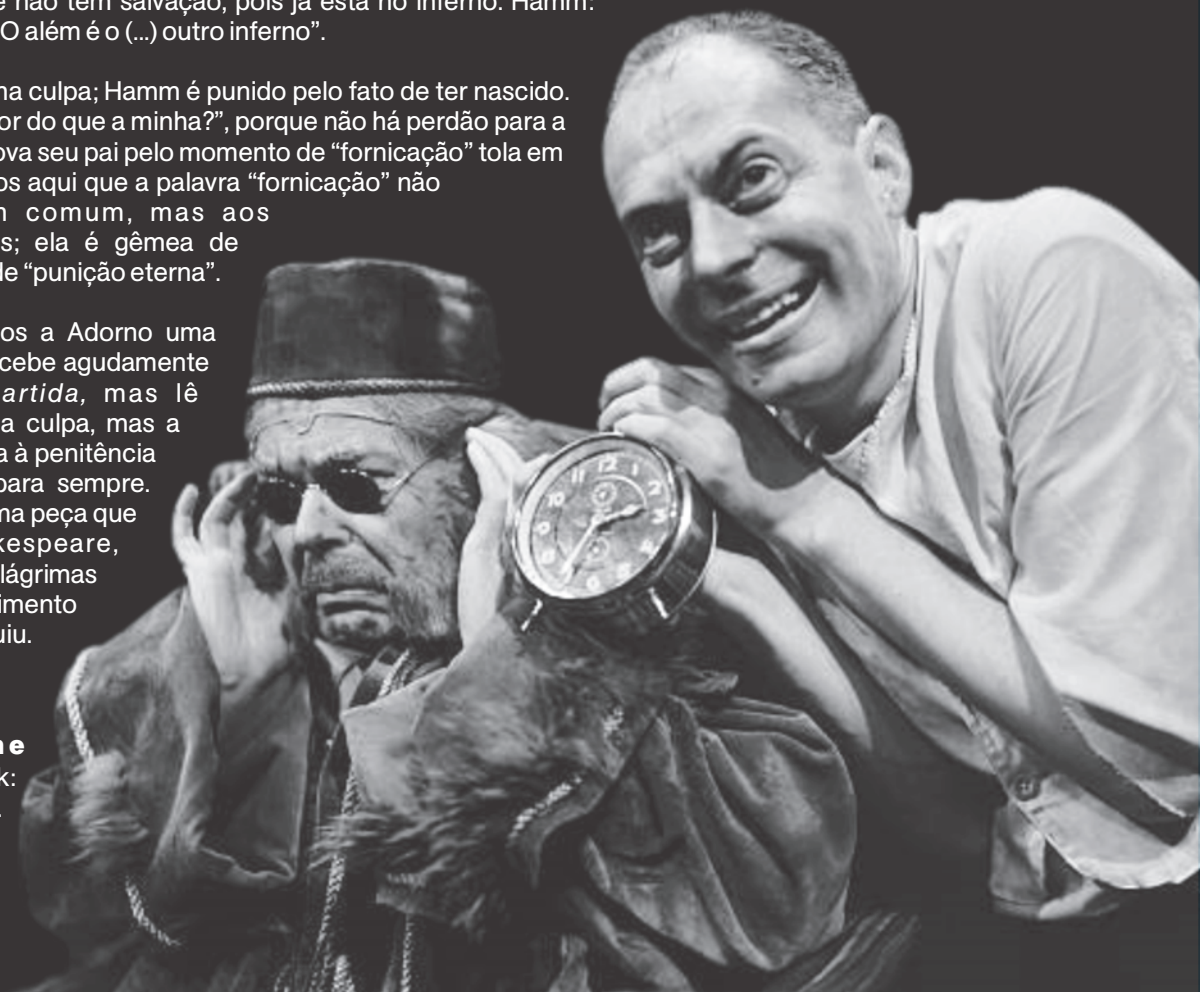
um sentimento de culpa também visível em seu amigo e compatriota James Joyce. Hamm e Krapp vivem em um mundo que é mais um mundo de condenação do que de solidão e desespero: Hamm busca sua própria perda, seu próprio fim, mas não pode fazer outra coisa; ele não tem salvação, pois já está no inferno. Hamm: “Isso nunca vai acabar?” e “O além é o (...) outro inferno”.

Krapp paga por uma culpa; Hamm é punido pelo fato de ter nascido. Ele diz: “Existe desgraça pior do que a minha?”, porque não há perdão para a mera existência, e ele reprova seu pai pelo momento de “fornicação” tola em que foi gerado. Observemos aqui que a palavra “fornicação” não pertence à linguagem comum, mas aos catecismos pré-conciliares; ela é gêmea de “atrito” e parente próxima de “punição eterna”.

Aqui concederemos a Adorno uma certa clarividência: ele percebe agudamente a culpa em *Fim de partida*, mas lê “Auschwitz”. Ele percebe a culpa, mas a atribui a nós e nos condena à penitência de prescindir da poesia para sempre. Beckett fez algo melhor: uma peça que contém, além de Shakespeare, xadrez e enigmas, sangue, lágrimas e as cinzas de um sentimento religioso que mal se extinguiu.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **The Western Canon**. New York: Riverhead books, 1994.
FINE, Reuben. **La psicología del jugador de ajedrez**. Madrid: Martínez Roca, 1994.



Roger Blin e Jean Martin em *Fim de Partida* (1957).



Fim de Partida (1986) com a Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz.



Roger Blin e Beckett em 1957 durante ensaios da primeira montagem de *Fim de Partida*.

JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA E O GRUPO SONDA: OS ANOS LOUCOS (1968-1969-1970): DESBUNDE, EXPERIMENTALISMO E MARGINALIDADE: CONTRACULTURAS

Sidnei Cruz¹

1968 e 1969 foram dois anos de pura adrenalina criativa para José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e o grupo Sonda. 1968, com *Tarzan Terceiro Mundo: o Mustang hibernado* e *Hitler Terceiro Mundo*; e, 1969, com *Planeta dos Mutantes* e *Rito do Amor Selvagem*. Um conjunto - contendo três espetáculos teatrais e um cinematográfico - formando uma sequência estrondosa de imagens gestuais, verbais, visuais e sonoras. Agrippino, Stockler e Sonda trabalhavam no final da década de 1970 com uma nova sensibilidade, via Marcuse, numa respiração artística que ansiava por algo abrangente, uma totalidade delirante e “desbundante”.

Desbundante, no sentido de impactante, o desbunde como surpresa, desbundado como decepção, desbundar significando sair da norma, atitude rebelde, “abandonar a luta armada e a militância política, adotando uma postura contracultural de resistência mais pacifista, como a dos hippies”. Devemos lembrar que a palavra e seus derivados naqueles anos loucos tinham conotações múltiplas, tanto negativas quanto positivas. Se você for procurar o verbete “desbunde” na diversidade de dicionários online encontrará: “Ato ou efeito de desbundar; grande folia, diversão, farra”. Desnorteio, desconcerto, perder o controle sobre si mesmo, perder a compostura, bagunça, desleixo, desatenção, desorganização, baderna, caos. É possível elencar outras variantes: deslumbramento, loucura, descomedimento. Desbunde que entendemos corresponder às ideias de multiplicidade e inacabamento deleuziano.

Na introdução do nº 5 de Arte em Revista, os organizadores, Celso Favaretto, Walter Cezar Addeo e Edélcio Mostaço, situam o termo nas dimensões de atitude ou movimento, entre outros, na virada dos anos 60/70, como uma “necessidade de encontrar expressões livres (não obrigatoriamente a-políticas, em que as referências ao social fossem menos diretas), que fundissem a arte aos novos comportamentos”. E, mais:

Designada arte marginal, contracultural, underground, subterrânea, udigrudi, experimental, independente, curtição ou desbunde, foi divulgada tanto pela imprensa convencional como pelas novas publicações – jornais e revistas, como Pasquim, Flor do Mal, Bondinho, Presença, Verbo Encantado, Rolling Stone e outros. (ARTE EM REVISTA, 1981)



Imagem de *Hitler Terceiro Mundo*



Imagem de *Hitler Terceiro Mundo*

¹ Sidnei Cruz é poeta, dramaturgo, diretor e doutor em “Artes da Cena” (PPGAC/ECO/UFRJ).

Luiz Carlos Maciel em um texto recusado pelos editores de O Pasquim, aponta que “diante de fenômenos sociais e culturais novos” as pessoas estabelecidas, conservadoras, elitistas, assumem os contornos reacionários de defensores da ordem, da família e, amedrontadas ensaiam ataques, orquestram reações, vestem-se de reacionárias contra tudo e contra todos, “ao que tudo indica, provocadas pela ameaça libertária do novo fenômeno psicossocial conhecido na intimidade por desbunde” (MACIEL, 1981). Ele fala de uma nova sensibilidade que está no ar e no dia-a-dia da juventude e que possui ares de uma revolução cultural onde as leis do passado já não servem mais e insiste em dizer que “a reação que se ergue contra o desbunde – contracultura, underground, estilo de vida alternativo, ou o nome que se quiser dar – é apenas um exemplo. Não me perguntem se a hostilidade é neurótica, natural ou apenas inevitável” (MACIEL, 1981). Então, não podemos esquecer que a ideia de desbunde foi, também, estigmatizada pelas esquerdas nos anos 60/70, conforme lembra Bruno Cave:

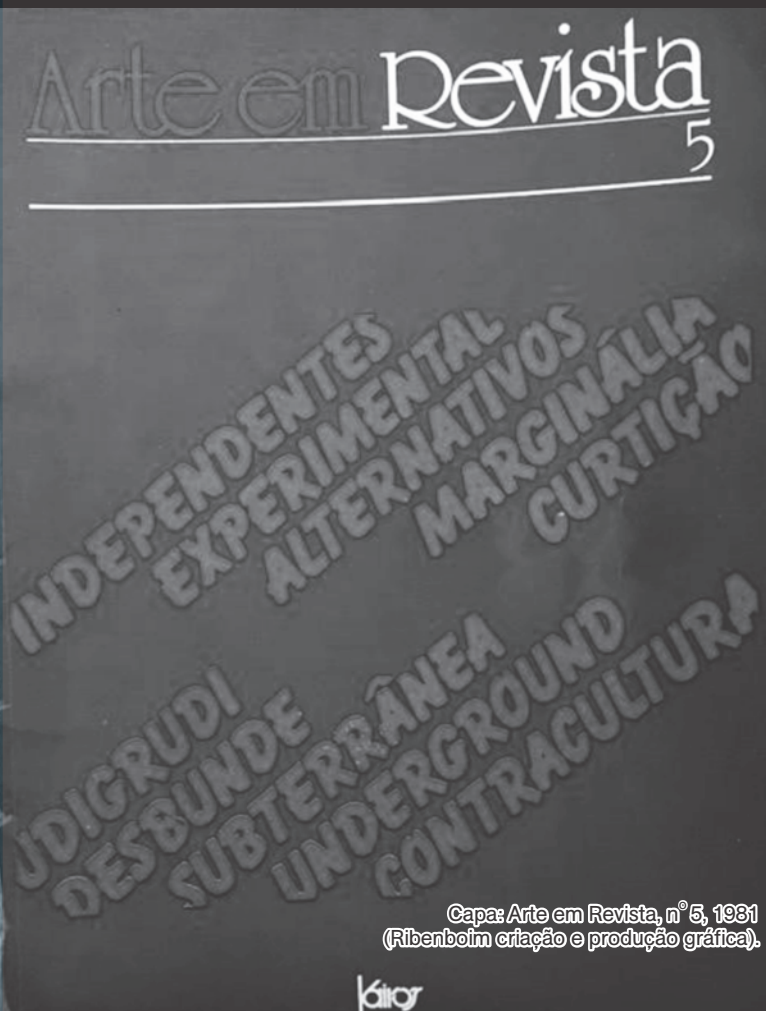
“Desbunde” é uma gíria, inventada no Brasil durante os anos 60, para designar quem abandonava a luta armada. Ela foi evoluindo e passou a designar não só quem tivesse abandonado a resistência ao regime militar governante da Nação, mas toda a figura interessada em contracultura a ponto de viver seus ideais. Portanto foi inventada pela esquerda, mas seu emprego foi muito além de círculos trotskistas ou marxistas. (CAVE, 2014)

José Agrippino de Paula contribuiu singularmente para a instalação de processos de invenção da cena teatral brasileira. Criou um vocabulário de noções que guiaram o processo de montagem de seus espetáculos, romances e filmes. Suas questões investigativas passavam por temas como: multilinguagem, valorização da fragmentação em oposição ao todo homogêneo, rigor plástico e inacabamento formal, precariedade material (lixo reciclável), estruturas abertas, exploração de sinestesias, analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras, montagem e desmontagem, descontinuidade, improvisação e dramaturgia onírica. Misturando linguagens e procedimentos multimídia que eram até então uma novidade no Brasil, conforme José Agrippino diz: “tudo entrava: dança, teatro, circo. É uma coisa experimental, mas que teve bom resultado” (PAULA, 2008, p. 204). Nesta onda provocativa os artistas convocam o tempo todo os espectadores, instigando-os a saírem da passividade física, e por meio da interatividade instauram uma desordem comunicativa direta entre palco e plateia, conforme lembra Maria Esther Stockler:

[...] quando os carneirinhos cheiravam o público assim, não era uma coisa... quer dizer, as pessoas fazendo de carneirinho não tinha nada de agressivo. Ou como por exemplo, tinha uma cena nas Nações Unidas que não era necessariamente participação. Uma senhora no Rio entrou com um saco de tangerinas, entrou na cena das Nações Unidas, ofereceu tangerina – pra cada ator. Mas isso era que ela achava que tinha que participar. Ela já tinha assistido e ela foi procurar as tangerinas, foi uma coisa... porque ela achou que tinha que participar de alguma maneira, então a maneira que ela achou é essa. Mas não tinha muita coisa de agredir o público não. [...] E, depois no final havia a participação de um jogo com a bola... com o cenário que era uma bola de plástico grande que era atirada na plateia toda e havia um jogo com o público. E, ao contrário, era lúdico, era brincadeira, era alegria, não tinha... agressão. (STOCKLER, 1979, p. 23)

Zé Agrippino, foi experimentando formas e hibridizando gêneros ao longo da sua trajetória artística, agenciando operações que geraram procedimentos próprios, como: “arte-soma”, “desgaste”, “cena-ruptura”, “mixagem”, “simultaneidade”, “interrupção” e “colagem”. Termos ou conceitos operacionais que foram praticados regularmente em um conjunto de laboratórios sustentados por uma metodologia que privilegiava as narrativas oníricas a partir do repertório pessoal dos atores, a escrita automática e automatismo psíquico, a improvisação, a dança, o ritual, a música e a arte de manipular objetos.

Dentre as noções operacionalizadas destaca-se a de “Arte-soma”. A noção de arte-soma de Agrippino deriva de mixed-media, termo que ele mesmo gostava de usar para definir o teatro que fazia, uma técnica mista oriunda das artes plásticas. A mistura de elementos e materiais se dava tanto no âmbito da cenografia e do figurino quanto dos adereços, máscaras e objetos de cena, seguindo uma linha conceitual que convergia para um projeto de direção de arte, numa constelação caótica em completa harmonia de contrastes, que incluía projeções cinematográficas. E, a interação





José Agrippino de Paula, 1970

lembra que “até sonhava com eles”, com Maria Esther e José Agrippino: “Eu acho que a proposta deles, do Victor Garcia, do Agrippino, deles todos, era não deixar o espectador se acomodar [...]. A gente botava uma bola gigantesca em cena” (GARCIA, 2019). O depoimento de Stênio Garcia, que participou do espetáculo, aponta para as vibrações do êxtase proporcionado pela experiência cênica de *Rito do Amor Selvagem*:

José Agrippino de Paula me levou além do espaço material, transgrediu todas as limitações do corpo. [...]. Encabeçados pelo Zé, os espetáculos baseavam-se nos sonhos contados pelos atores ao autor. Em *Rito do Amor*

estendia-se para o conjunto de manifestações artísticas articuladas no espetáculo: música, coreografia, circo, carnaval e texto confluindo numa relação livre, “numa composição aberta, cheia de ruídos e dissonâncias, conduzindo assim a experiência estética a um novo paradigma” (MORAES, 2011, p. 34).

A “Soma”, no âmbito da criação e pensamento artísticos de Agrippino, funciona como um processo alquímico - via Artaud - de transmutação dos elementos, agregando materiais de diferentes procedências, cores, texturas, proporções e estruturas. A arte-soma é um conjunto de acontecimentos, reunidos, desunidos, atritados, somados, subtraídos, mixados, desgastados, copiados, colados, desviados, interrompidos e dispostos como enigmas no tabuleiro do jogo de xadrez cênico. Uma multiplicidade de textos, dobrando-se uns sobre os outros: “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas apenas determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que ela mude de natureza (as leis de combinação crescem, pois, com a multiplicidade)” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 18).

A noção de “soma” também deriva do universo das terapias e da medicina alternativa que emergiram na década de 70. Vale lembrar o escritor Roberto Freire, que, a partir das pesquisas de Wilhelm Reich sobre repressão sexual como causa da neurose e da relação entre corpo e o inconsciente, criou a terapia alternativa-anarquista “somaterapia”, com ênfase na articulação entre o trabalho corporal e o uso da linguagem verbal.

Tornou-se emblemática do teatro marginal e desbundado a cena final com Stênio Garcia, em vigorosa atuação, em cima de uma bola transparente de 5 metros celebrando festivamente o jogo entre palco e plateia com a bola sendo jogada de um lado para o outro. E, Stênio Garcia,

Selvagem as interpretações dinamizavam o espetáculo com movimentos orgânicos através de gestos e palavras. Fazíamos do palco um grande tabuleiro de xadrez. Posso me ver agora com indumentária de época, no papel de um Marlon Brando todo meu, que se expressava através da dança com uma bola gigantesca que quebrava as barreiras do palco e interagiu com o público. [...] Era mais um momento de interpretação e vivência de sonhos exaltados pelo público como parte do mesmo movimento de confraternização, todos ali tinham um propósito: contestar tudo o que impedia a manifestação da liberdade, essa era a postura. (GARCIA, 1988)

Em *Rito do Amor Selvagem*, a bola descomunal é tomada como uma metáfora comum de um mundo que precisa ser chacoalhado por uma multidão de mãos. Gerald



A Bola com Stênio Garcia em cima.



Imagem do documentário *Rito do Amor Selvagem*

Thomas diz: “Como eu vi várias vezes eu me lembro daquela bola, um pouco remendada, né? A bola que pode ter os significados que uma bola tem, planeta, a bola mesmo, o universo” (THOMAS, 2019). A bola era uma matéria mole, um dispositivo cênico feito de material plástico derretido, decomposto, feito de refugo, macia, erótica e maleável como os objetos coloridos de Claes Oldenburg, artista corrosivo da Pop Art que com seu gesto diluidor faz com que a modernidade e o contemporâneo virem sucata, ruínas do mundo derretido da sociedade consumista. Outro aspecto que remete às esculturas maleáveis de Oldenburg é a escala monumental dos objetos e a possibilidade de se metamorfosearem a partir da manipulação do público. Sobre esse aspecto, volto ao depoimento de Hermano Penna, quando observa que “ele era um artista que teve mais consciência da importância da Pop Art no Brasil e dessa mistura de signos, da cultura de massa, que ele fazia, da literatura, dos heróis dos quadrinhos, do cinema que começava, que aparecia, que surgia” (PENNA, 2019).

O ator Stênio Garcia estava à vontade para reconhecer o experimentalismo de *Rito do Amor Selvagem*, no qual espaço, objetos, sonoridades, luz, figurino, corpo e outros elementos do espetáculo formavam uma textura de tensões. Ator bem-preparado, atuando paralelamente em

teatro e TV, vinha de um sucesso no ano anterior por ter participado da montagem de *Cemitério de Automóveis* (1968), reunião de quatro textos curtos de Fernando Arrabal, sob a direção de Victor Garcia, que marcou época com sua encenação, ao adaptar para a montagem uma garagem na Rua 13 de maio, em São Paulo. E Stênio Garcia em entrevista de 1993 lembra:

Eu era uma cavidade, era um pulmão querendo respirar tudo; e a Maria Esther e o Agrippino representavam naquele momento a coisa mais nova como preocupação, [...] tanto é que fui junto com a Maria Esther e o Agrippino, talvez um elemento de liderança do grupo, de propor, de buscar, de aventurar..., mas é um elenco muito assim... disponível, mais disponível do que de repente se eu fosse trabalhar no Arena, no Zé Celso. (GARCIA, 1993, p. 21)

A aventura desbundante aponta para um comportamento pouco convencional, indica uma estética da curtição, uma característica da época, uma necessidade de dar um outro significado à própria vida, o “cair fora”, uma ultrapassagem dos limites impostos, uma “ressemantização do sujeito”. No YouTube, em uma mesa redonda no evento



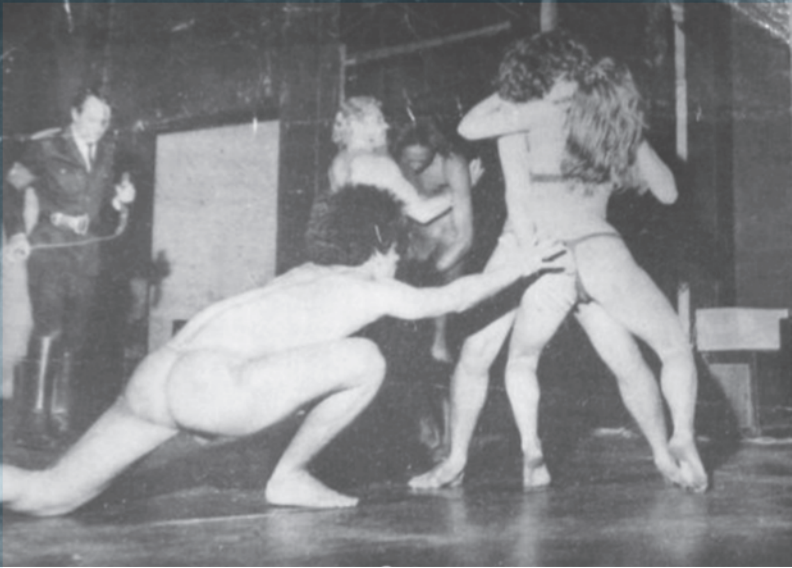
Cinco anos entre os bárbaros: cidade, canção, corpo, Silviano Santiago, ao analisar o fenômeno do desbunde, diz que a palavra desbunde explicitava muito bem o tipo de resistência artística feita pelos jovens nos anos 70, no Brasil. Ainda, indo na contramão da esquerda hegemônica brasileira, Silviano Santiago avança em sua “curiosidade intelectual” e pergunta: “o que é a arte da resistência durante a ditadura militar brasileira instalada em 1964?”. Seguindo com as suas perguntas, ele chega ao universo do teatro e questiona: “o que é essa falta de decoro nos palcos?” (SANTIAGO, 2022).

Na exposição *30 anos de 68*, realizada, de 26 de março a 7 de junho de 1998, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Victor Hugo Adler Pereira escreve o seguinte na apresentação do catálogo:

[...] as artes tratavam de inquietar e estimular a ação, desconstruindo as situações habituais de recepção das obras e os limites convencionais entre elas e o espectador, seja pelos happenings promovidos pelos artistas plásticos, seja pela (re)atualização de formas interativas de teatralidade, ou ainda pela utilização do rock como estímulo à vivência comunitária dos valores alternativos dos jovens. Experiências como as do grupo Living Theatre, de Julian Beck,

desafiavam os limites entre a criação estética e a vida cotidiana. Algumas dessas experiências que tinham então forte conotação política renunciavam, no entanto, o chamado “desbunde” que havia de predominar durante os anos 70. O “desbunde” que foi-se alastrando como uma nova palavra de ordem no Brasil e no mundo, no decorrer dessa década, nutria-se de uma espécie de exaltação narcísica do potencial do indivíduo, já esvaziado da esperança de transformação da sociedade que dominava a cultura revolucionária dos anos 60. (PEREIRA, 1998)

Mas, na verdade, a grande maioria “convertida” ao desbunde não carregava nas costas nenhuma culpa ou desesperança pela não adesão à luta armada; nutria, sim, uma grande vontade de mudar as coisas sem o uso da força, na base da paz e do amor, aprendizado compartilhado com a filosofia hippie. E o reconhecimento da individualidade como potência não era a negação do coletivo ou do comunitário. Os desbundados estavam atentos para o fato de que uma mudança das normas repressoras vigentes só poderia ser realizada com um tipo de energia e de luta canalizadas para um bem comum, de preferência sem o uso de violência e sem a reprodução de relações de forças verticais e hierárquicas, como ensina o velho e bom anarcopacifismo de Thoreau,



Ensaios do grupo Sonda.

Tolstói e Ghandi, sobretudo o praticado, entre os anos 60 e 70, pelo movimento holandês PROVOS, que diz que seus militantes “são visionários, mas com os pés bem fincados no chão, conscientes do fato de que nenhuma verdadeira revolução poderá se dar sem evolução e sem alegria” (GUARNACCIA, 2001, p. 15).

Então, a ideia mesmo de resistência, posta por Silviano Santiago, está conectada a uma situação de luta, de guerra, a um ato de enfrentamento, de desrepressão, no caso do desbunde sob a forma de mudança comportamental – “voltada para a criação de novos modos de percepção da vida pública e privada” (PEREIRA, 1998) – radical, política, estética, existencial, desabusada, eloquente. É o que observa Júlio Delmanto no imprescindível estudo *História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão*:

No período de 1969 a 1974, com a exceção dos “desbundados”, apenas a luta armada procurava combater a sociedade vigente, estando a oposição formal – o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) – totalmente enfraquecida e sem qualquer perspectiva de alcançar o poder. Porém, ao contrário da luta armada, que priorizava o combate ao

aparelho de Estado e cujas organizações eram “aparelhos de Estado alternativos”, a contracultura dirigia-se para o que lhe parecia ser o fundamento da sociabilidade autoritária: “a racionalização da vida social” (DELMANTO, 2020, p. 115)

A noção de desbunde não se reduz a uma atitude meramente individual e precisa ser compreendida como um ato coletivo, uma ação subjetiva em coletividade, como compreende Félix Guattari quando reflete sobre o binômio singularidade X individualidade: “A subjetividade coletiva não é resultante de uma somatória de subjetividades individuais. O processo de singularização da subjetividade se faz emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 37). A singularidade carrega o múltiplo, portanto não pretende alcançar uma unidade, uma individualidade. O desbunde é uma insubordinação social contra o Estado, a família, o patriarcado, o partido e o capital. O que está em jogo nesta “revolução molecular” é a multiplicidade de sentidos e de significados implícitos na noção de desbunde. É a decodificação, o descontrole, a descolonização do corpo e desencadeamento de suas “pulsões políticas do desejo”, conforme analisa Guattari no seu livro:

Tudo o que se pode dizer é que desde que se deu um enfraquecimento relativo do stalinismo, desde que parte considerável da juventude operária e estudantil se destacou dos modelos militantes tradicionais, houve não uma fratura importante, mas pequenas fugas de desejo, pequenas rupturas no sistema despótico reinante nas organizações representativas. [...] Surgiu uma nova visão, uma nova abordagem dos problemas militantes. Antes de 68 seria inconcebível considerar que homossexuais pudessem fazer manifestações de rua e defender sua posição particular face ao desejo. Os movimentos de libertação das mulheres, a luta contra a repressão psiquiátrica, etc., mudaram completamente de sentido e método. (GUATTARI, 1985, p. 23)

Não é por acaso que os livros mais cultuados e consumidos naqueles anos 60/70 são *A Função do orgasmo*, de William Reich, *A vida contra a morte*, de Norman Brown, *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse, entre outros. A sexualidade libertária, o amor livre, o corpo sexuado e a libido tornaram-se bandeiras de luta e de militância. Bissexualismo, sexo grupal, relacionamentos abertos eram os experimentos em pauta nas rodas daqueles vagabundos rebeldes, ou “vagabundos iluminados”, como queria Jack Kerouac. A bandeira de luta por uma sexualidade libertária é ressaltada por João Silvério Trevisan em *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*:

A urgência de uma modernização em um ambiente avesso à prática política democrática talvez tenha favorecido, entre os jovens, o surgimento de movimentos de liberalização nem sempre alinhados com orientações ideológicas precisas. Daí porque uma das palavras-chave do período foi “desbunde” ou “desbum”. Alguém desbundava justamente quando mandava às favas – sob a aparência frequente de irresponsabilidade – os compromissos



Danielle Palumbo e José Agrippino de Paula em cena de Hitler 3º mundo

com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada “androginia”). (TREVISAN, 2000, p. 284)

O desbunde é a descoberta, pela juventude, no fim dos anos 60 e início dos anos 70 do século 20, do uso político do humor andrógino, do deboche, do chiste, de uma política do desejo que inclui a curtição, o alternativo, o experimental, a ironia, a anarquia sexual, o tesão, o desregramento, a insubordinação, a expansão da mente, a intuição, o espírito de bando, a disfuncionalidade das normas, o nomadismo, a festa, o brilho do vagalume, via Didi-Huberman, e outras performances abusadas. Mais uma vez recorremos à Luiz Carlos Maciel:

Eu acho que toda essa ideia do desbunde, da contracultura, isso tudo foi um movimento de raízes existenciais, quer dizer, as pessoas chegaram num certo momento de suas vidas e disseram assim: “pô, não tenho saco para esperar que através de uma interpretação da história... que a história se desenvolva, através de seus fatores objetivos e subjetivos, até haver uma modificação: aí eu já vou estar morto”. É o que aquele espetáculo do Living Theatre dizia no título: *Paradise Now*; ora, se você quer uma modificação mais imediata, naturalmente que a ação programada através de uma interpretação do movimento histórico a longo termo

deixa de ter sentido. Então, não adianta nada ficar escrevendo artigos, fazendo comícios, conscientizando as massas; parte-se para o desbunde. (MACIEL, 1980, p. 100)

Em um certo sentido, o desbunde é uma linha de fuga para a prática da felicidade guerreira contra o mascaramento de uma sociedade tropical colonialista, militarizada, repressora e reprimida. Penso que o legado da cena do desbunde talvez seja mais ou tanto quanto perceptível no teatro contemporâneo brasileiro do que o legado da cena engajada de viés tradicionalmente político. Ao que parece, o conceito de “desbunde”, enquanto atitude política de irreverência, experimentalismo e prazer, não se refere a um campo de expressão que diz respeito apenas a um grupo minoritário específico de gênero sexual, ou mesmo de uma prática artística de grupos e indivíduos alienados, outsiders ou desviados de toda ordem, mas que diz respeito a algo mais amplo, estrutural, a um engajamento existencial que exigia uma “teoria da guerrilha artística”, na arte e na vida, como dizia Décio Pignatari.

Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa). (PIGNATARI, 2004, p. 168)

Para estas hordas que se deslocavam à margem do

sistema estabelecido convencionalmente, as “estratégias comunicativas provinham da arte tanto quanto da vida” (GIUNTA, 2022, p. 77). Se a devassidão, a bunda no ar balançando surpreendentemente como afronta aos padrões convencionais, causando impacto, desnorteando, desconfortando, desconcertando, assumindo um estilo de vida desregrado, fora do tom previsto na regra geral de conduta, anda um pouco “fora de moda” para os padrões de comportamento e “profissionalismo” atuais no mundo das artes, é necessário fazer um recorte e dizer que nas décadas de 60 e 70 o desbunde era um dispositivo anti-institucional nas cenas artísticas latino-americanas.

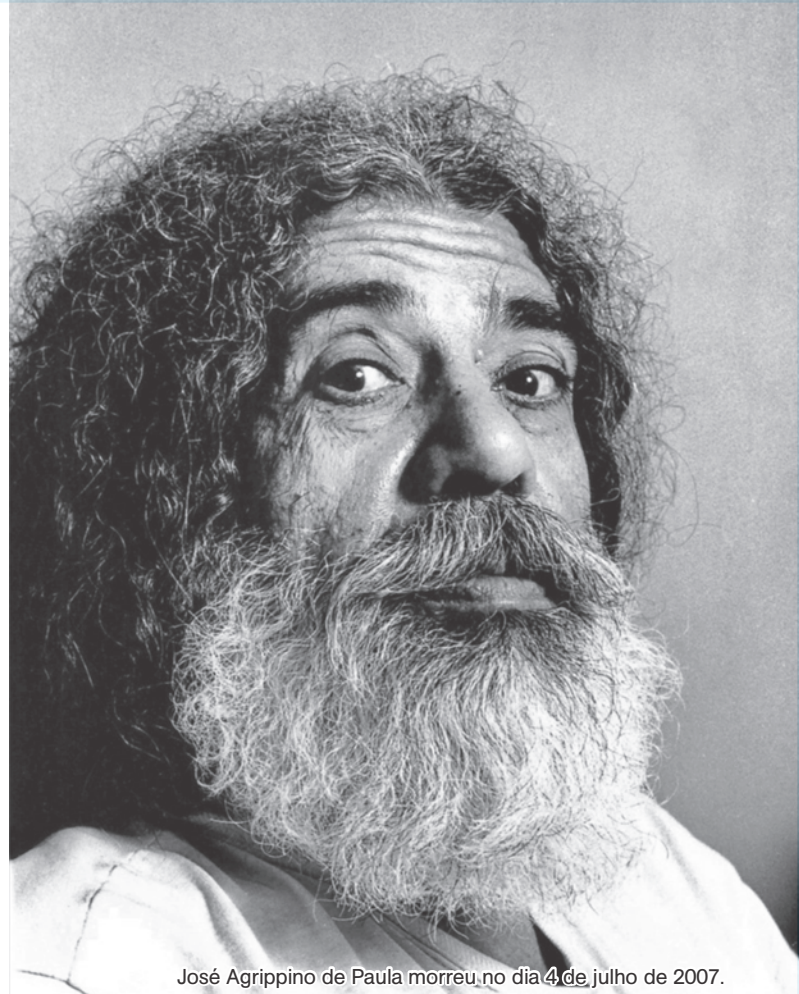
As relações literárias entre Argentina e o Brasil, visibilizadas com o Mercosul e as políticas culturais que ele impulsionou, funcionaram durante anos sub-reptícia e clandestinamente na literatura underground e no ativismo alternativo: o que Néstor Perlongher chamava de devires minoritários (da literatura e da política). (PALMEIRO, 2021, p. 9)

O pensamento de esquerda ortodoxa identificava o artista marginal de modo geral como um alienado que cultuava o desbunde, o delírio, as drogas e a contracultura. Luiz Carlos Maciel, que mantinha a coluna underground no Pasquim, de 1969 a 1972, como um posto avançado de notícias sobre o movimento contracultural, que englobava o desbunde, o marginal, o independente e o alternativo, denunciou que “A esquerda achava um absurdo, uma irresponsabilidade naquele momento histórico desbundar. A direita também não gostava porque achava uma pouca-vergonha!”, e continua:

Nos EUA, todos reconhecem que o desbunde foi um movimento inovador: contra o sistema, contra a sociedade constituída, contra a guerra do Vietnam. Era um movimento antiideológico que tinha como um dos seus rituais favoritos a queima de certificados de alistamento: um jovem que o queimava não possuía mais documentos, era um outsider. Seu único caminho era o drop Out. (MACIEL, 1996, 122).

Maciel era, contra a sua vontade, considerado o “guru” da contracultura e do underground naqueles anos no Brasil, tanto que tempos depois, deu uma entrevista para a revista Bondinho sobre a sua famosa coluna no Pasquim e sobre o sentido da palavra underground:

Underground é uma palavra que tá sendo usado já há alguns anos para designar uma coisa que é um fenômeno social, que começou acontecer nos países industrializados do mundo ocidental. [...] Uma característica desse movimento histórico-social, que pode ser ligado a outras, na história etc e tal, é a característica de ser uma consciência crítica radical da sociedade. [...] Hélio Oiticica quer que a gente diga ‘subterrânea’. Eu acho legal, também, dizer “subterrânea”. Mas ninguém tá sabendo direito nada do que tá acontecendo, então não adianta ficar querendo discutir a precisão das palavras pra coisas que são absolutamente imprecisas” (MACIEL, 2008, p.142-153).



José Agrippino de Paula morreu no dia 4 de julho de 2007.

Neste sentido, as manifestações artísticas realizadas pelos artistas “desbundados”, reunidas em um conjunto assimétrico, formam um legado significativo em que sobressai uma ética de combate e deboche e uma política com o corpo, uma prova da resistência colorida e andrógina aos tempos violentos da ditadura militar brasileira. Ao tratar da questão da relação entre micropolítica e macropolítica e a cisão entre o artista e o militante, Suely Rolnik, nos diz:

A singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos de 1960/70 na América Latina, sob regimes ditatoriais, não tem a ver com o fato de que, nesse contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e/ou solidários com os oprimidos. O que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que que o forçam a criar. E, mais especificamente, o fato de que a ditadura incide no próprio território da arte, levando seus diferentes protagonistas a viverem a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora. (ROLNIK, 2008)

Rito do Amor Selvagem tinha como protagonista o ator Stênio Garcia em vigorosa atuação, numa atmosfera de criação coletiva, improvisação, onirismo, experimentalismo, hibridismo e exacerbação sensorial corporal. O corpo cresce, aparece, entra em ebulição, ferve. “O corpo

“O corpo efervescente é um símbolo profundamente político.”

efervescente é um símbolo profundamente político”, conforme escreve a crítica de arte Sally Banes:

Num período em que o corpo se foi tornando cada vez mais livre das restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como a atividade sexual, a dança social e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda em acentuar a primazia da experiência corporal (BANES, 1999, p. 253).

Foi nessa onda da livre experimentação, mixada com novas mídias e novos procedimentos, na expansão da experiência sensível passando pelo corpo erotizado que pensou Silviano Santiago sobre o termo, significando “novas regras de apreensão do objeto artístico, [...] inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético” (SANTIAGO, 2019, p. 361).

REFERÊNCIAS:

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ARTE EM REVISTA. Número dedicado à arte marginal, contracultural, experimental etc. Vários autores. São Paulo: Kairós, ano 3, n. 5, 1981.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BODANZKY, Jorge. “Depoimento”. In: **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.
- BROWN, Norman O. **Vida contra a morte**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- CAVE, Bruno. **Desbunde**. Disponível em: <http://contraculturabrasil.blogspot.com.br>. Acesso em: 23/7/2024.
- DELMANTO, Júlio. **História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão**. São Paulo: Elefante, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Rizoma**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DEL RIOS, Jefferson. **O teatro de Victor Garcia: a vida sempre em jogo**. São Paulo: SESC, 2012.
- FAVARETTO, Celso; ADDEO, Walter Cezar; MOSTAÇO, Edécio. Introdução. In: **Arte em Revista**, ano 3, n. 5, p. 3. São Paulo: Editora Kairós, maio de 1981.
- GARCIA, Stênio. Depoimento. In: **EXU 7 ENCRUZILHADAS**. Caixa comemorativa contendo: CD com 10 faixas musicais + DVD com 2 curtas/super 8 + entrevistas. São Paulo: SESC, 1988.
- GARCIA, Stênio. Depoimento. In: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.
- GARCIA, Stênio. **Entrevista**. Realizada por Maria Thaís Lima Santos, 07 de abril de 1993.
- GIUNTA, Andrea. **Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro**. Florianópolis/SC: Editora NAVE, 2022.
- GUARNACCIA, Matteo. **Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura**. São Paulo: Conrad, 2001.
- GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- KEROUAC, Jack. **Os vagabundos iluminados**. Porto Alegre: LP&M, 2004b.
- MACIEL, Luiz Carlos. Chega de saudade. **Arte em Revista**, ano 3, n. 5. São Paulo: Editora Kairós, 1981.
- MACIEL, Luiz Carlos. Entrevista. In: PEREIRA, Carlos Alberto M; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas Ideológicas Marca Reg: arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Underground**. Entrevista para Cicero Bottino. Revista Bondinho, “Entrevistas”: (março de 1972). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p.142-153, 2008.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanzky: O Homem com câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Coleção Aplauso, 2007.
- MORAES, Felipe Augusto de. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2011.
- PALMEIRO, Cecília. **Desbunde e felicidade: das cartoneras a Perlongher**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. Recorte de uma época. In: **Catálogo da Mostra Trinta anos de 68**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 de março a 7 de junho de 1998.
- PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1988a.
- PAULA, José Agrippino de. Um Depoimento. Fragmentos de uma entrevista inédita, realizada por Claudia Alencar, em 20 de maio de 1979, no restaurante macrobiótico Arroz de Ouro, no Largo do Arouche, São Paulo. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Orgs). **Tropicália/Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 200-209.
- PENNA, Hermano. Depoimento. In: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. Rio: Brasiliense, 1978.
- ROLNIK, Suely. **Desentranhando futuros**. Campinas: ComCiência, n. 99, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **35 Ensaios de Silviano Santiago**. Seleção de Ítalo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. Entrevista. In: **Cinco anos entre os bárbaros: cidade, canção e corpo**. Pesquisa coletiva desenvolvida entre 1972/1977, realizada/parceria UFBA, UNEB, UFRJ e USP (WWW.DESBUNDE.UFBA.BR)/www.youtube.com/@desbunde88 44, Vídeo II, 24/6/2022.
- STOCKLER, Maria Esther. **Entrevista concedida a: VARGAS, Maria Thereza**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo/ Divisão de Pesquisas/Equipe técnica de pesquisas de artes cênicas. Fita 1 (Lado a: 1 a 17 e Lado B: 17 a 33); Fita 2 (Lado A: 1 a 15 e Lado B: 15 a 17), 1 de junho de 1979.
- THOMAS, Gerald. Depoimento. In: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

A biomecânica de Meierhold

e o treinamento de atuação e direção para a cena teatral

Marília Carbonari¹

Introdução

*“Para nós, o homem é uma pessoa social.
Um agregado de relações sociais encarnadas num
indivíduo”.*
Vigotski

A relação que estabelecemos com nosso corpo é construída a partir das interações sociais e culturais que vivenciamos desde o início de nossas vidas. Assim como nossas funções psicológicas, nosso corpo é moldado pelas relações interpessoais que experienciamos. Como escreve Vigotski em seu Manuscrito de 1929, “eu me relaciono comigo tal como as pessoas se relacionam comigo”². Essa ideia nos leva a refletir sobre como o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas também um produto das relações

sociais e culturais que nos cercam.

Nesse sentido, o corpo é um campo de expressão e comunicação, capaz de revelar emoções, ideias e sentidos. É nesse contexto que a obra de Vsevolod Meierhold, ator e diretor russo do início do século XX, ganha relevância. Meierhold se dedicou a investigar o corpo como ferramenta expressiva no teatro, desenvolvendo um método de treinamento conhecido como Biomecânica.

O Teatro de Meierhold e o Corpo “Biomecânico”



Meierhold

¹ Marília Carbonari é atriz, diretora e dramaturga do coletivo INCLASSIFICÁVEIS, professora do curso de Artes Cênicas da UFSC.

² VIGOTSKI, Lev Semenovich. Manuscrito de 1929. Educação & Sociedade, Campinas/SP: CEDES, v. 21, n. 71, juç. 2000, p. 21-44. VIGOTSKI, Lev Semenovich. Manuscrito de 1929. Educação & Sociedade, Campinas/SP: CEDES, v. 21, n. 71, juç. 2000, p. 21-44.

Meierhold começou sua carreira como ator no Teatro de Arte de Moscou (TAM), sob a direção de Konstantin Stanislavski. No entanto, ele logo se distanciou do naturalismo proposto por Stanislavski, buscando uma abordagem mais estilizada pautada pela convenção para o teatro

Não entendo por "estilização" a reprodução exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissoluvelmente ligado à idéia de convenção, de generalização e de símbolo. "Estilizar" uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, **a síntese interior dessa época ou desse fato**, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte³.

Meierhold acreditava que o teatro deveria ser uma arte consciente de sua própria teatralidade, e não uma mera imitação da realidade. Para ele, o corpo da atriz e do ator era o principal instrumento de expressão cênica, e sua Biomecânica foi desenvolvida justamente para explorar ao máximo o potencial expressivo do corpo humano.

O treinamento de biomecânica foi influenciado por diversas correntes artísticas e científicas da época, incluindo

³ MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. Teoria Teatral. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

o Taylorismo, a Reflexologia e o Construtivismo. O Taylorismo, que buscava otimizar os movimentos dos trabalhadores nas fábricas, inspirou Meierhold a desenvolver um sistema de treinamento que maximizasse a eficiência dos movimentos das atrizes e dos atores no palco. Já a Reflexologia, que estudava o comportamento humano e as respostas automáticas do corpo, contribuiu para a compreensão de como os movimentos poderiam ser controlados e utilizados de forma consciente.

O Construtivismo, por sua vez, trouxe uma visão de que o teatro deveria ser uma construção racional e organizada, onde cada elemento cênico — desde o texto até o movimento das atrizes e dos atores — deveria ser cuidadosamente composto, planejado e executado.

A Biomecânica no Contexto Histórico e Social

A Biomecânica de Meierhold não pode ser compreendida sem levar em conta o contexto histórico e social em que foi desenvolvida. A Revolução Russa de 1917 trouxe profundas transformações para a sociedade russa, e Meierhold viu no teatro uma oportunidade de contribuir para a construção de uma nova sociedade. Ele acreditava que o teatro deveria ser uma arte engajada, que refletisse as mudanças sociais e políticas da época.

Nesse sentido, a Biomecânica não era apenas um método de treinamento para a atuação, mas também uma

Espectáculo Meierhold (2018) com a Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz.

ferramenta de transformação social. Meierhold via o corpo da atriz e do ator como um símbolo do novo ser humano soviético, consciente de seu papel na construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O

treinamento em Biomecânica era, portanto, uma forma de preparar as atrizes e atores para atuar não apenas no palco, mas também na vida, como agentes de mudança social.

A Biomecânica: Treinamento Corporal e Movimento de Cena Consciente

A arte é o social em nós (Vigotski)

Como um sistema completo de treinamento, a biomecânica de Meierhold não era apenas um conjunto de exercícios físicos, mas visava desenvolver a consciência corporal das atrizes e dos atores e a capacidade expressiva dos mesmos no palco. O método era baseado em princípios científicos e artísticos, e buscava integrar o corpo e a mente em um único organismo expressivo.

Um dos conceitos centrais da Biomecânica era a ideia de que o corpo da atriz e do ator deveria estar sempre em movimento, mesmo quando aparentemente parado. Meierhold acreditava que a tensão e a energia do corpo deveriam ser constantemente mantidas, de forma que a atriz e o ator estivessem sempre prontos para agir. A Biomecânica, que para Meierhold se transforma em sócio mecânica⁴, e está expressa no famoso princípio: “Se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha.”



A punhalada – uma das fases do estudo de biomecânica. Moscou, final dos anos 1920. N. Kustov e Z. Zlobin.

Em 1921, Meierhold percebe que os teatros proletários estavam perdendo público e faz um diagnóstico da cena, constata que esses teatros estavam carentes de qualidade e reproduziam as formas de atuação e encenação dos melodramas provincianos, típicos do período pré-revolucionário.

Prescindindo de qualquer treinamento formal, muitos dos novos atores de massa simplesmente subiam ao palco e declamavam suas falas de um modo desgracioso, muito à maneira dos protagonistas de melodramas provinciais, sem atentar para a “mise en scène”, dimensões do palco ou para a audiência⁵.

Meierhold viu então a necessidade de proporcionar um treinamento que pudesse ser replicado pelas diversas companhias de teatro que estavam surgindo. Desenvolveu um vocabulário físico-gestual, a partir de alguns movimentos centrais, a fim de aguçar a precisão e o poder de síntese corporal expressiva da atriz e do ator – os *Études*. O próprio sistema de treinamento da atuação deveria revelar a otimização (mais eficiência com menor gasto de energia) do trabalho: um programa conciso, mas compreensível, que exigisse um mínimo de tempo para ser aprendido (o número de estudos em Biomecânica variava de sete a mais de vinte, geralmente ficando em torno de doze ou treze)⁶.

Ao mesmo tempo artístico e pedagógico, Meierhold molda cada um de seus estudos compondo-os com exercícios físicos que, vistos superficialmente, não pareciam ter relação com o estilo construtivista de atuação. Altamente complexos e simples, os exercícios biomecânicos contêm linhas indicativas para o desenvolvimento do movimento expressivo em toda a sua diversidade para a cena.

⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. O Teatro de Stanislavski, Maiakovski e Meyerhold. Marília: ARTEunesp, v. 1, p. 51-62, 1985.

⁵ GORDON, Mel. A Biomecânica de Meierhold. The Drama Review. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

⁶ Idem.

Os *Études* eram o coração do treinamento em Biomecânica. Eles consistiam em uma série de movimentos que eram executados de forma precisa e controlada, com o objetivo de devolver para a atuação sua capacidade de expressão no palco. A execução coletiva de tais exercícios, no entanto, proporcionavam uma apreensão profunda da expressividade dos corpos atuantes em relação aos outros elementos da cena (ritmo, espaço, luz). Essa *práxis* gerou, o que, ao longo do tempo, artistas envolvidos num impulso de aplicação dos princípios da biomecânica na criação da encenação como um todo. Vejamos os componentes e seus desdobramentos:

Cada *Étude* era composto por quatro fases principais: *Otkas* (recusa), *Posyl* (desenvolvimento), *Tormoz* (freio ou suspensão) e *Totchka* (ponto ou conclusão).

▲ **Otkas (Recusa):** a atriz/ator inicia o movimento em uma direção oposta àquela que deseja seguir, criando uma tensão que prepara o corpo para a ação principal⁷.

▲ **Posyl (Desenvolvimento):** a atriz/ator executa o movimento principal, com precisão e controle, mantendo a tensão e a energia do corpo.

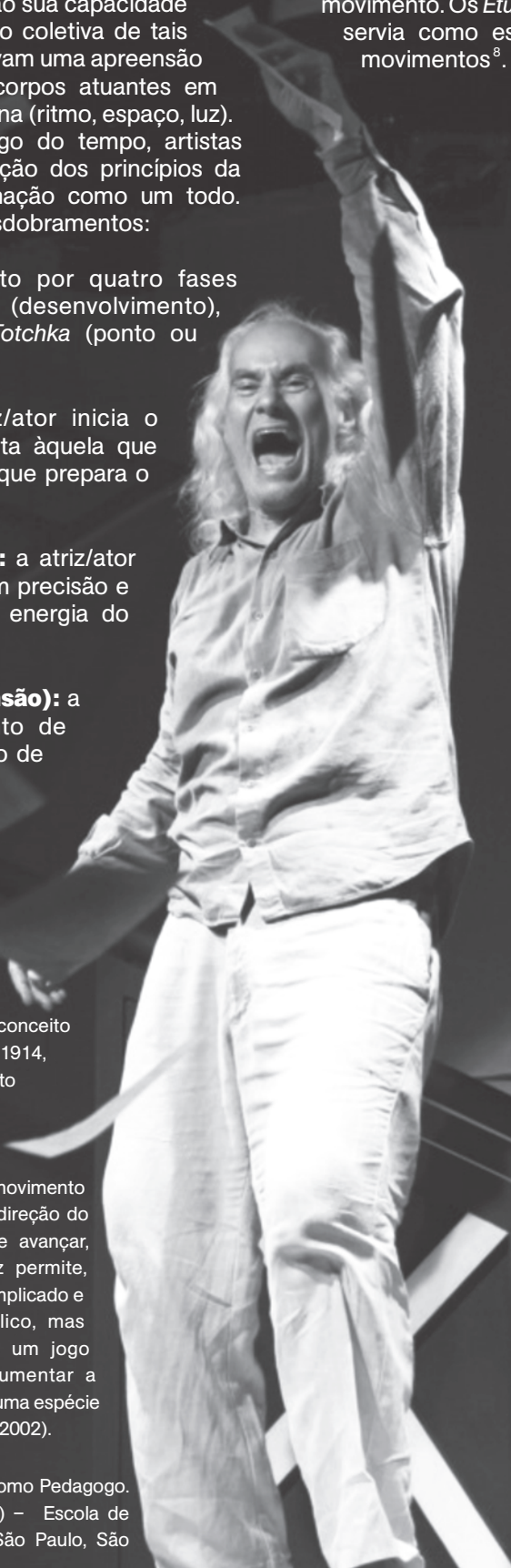
▲ **Tormoz (Freio ou Suspensão):** a atriz/ator interrompe o movimento de forma brusca, criando um momento de suspense e tensão.

▲ **Totchka (Ponto ou Conclusão):** a atriz/ator finaliza o movimento, retornando à posição inicial ou assumindo uma nova postura.

⁷ O *otkaz* (literalmente "recusa") é um conceito essencial da Biomecânica. Enunciado em 1914, no Estúdio de Petersburgo, é definido tanto como um elemento de fragmentação da linha principal da ação (separação do movimento precedente e preparação do movimento seguinte), quanto como um movimento em sentido inverso, opondo-se à direção do movimento de conjunto (recuo antes de avançar, flexão antes de se levantar). O *otkaz* permite, portanto, controlar o movimento, assim complicado e decapado, reforçar a atenção do público, mas também a do parceiro em função de um jogo autenticamente coletivo e, por fim, aumentar a expressividade do jogo pela introdução de uma espécie de impulso preliminar (Nota de Maria Thais, 2002).

⁸ SANTOS, Maria Thais Lima O Encenador como Pedagogo. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 99-100.

Essas fases eram repetidas e refinadas até que a atriz/ator alcançasse um nível de precisão e expressividade que permitisse mostrar emoções e ideias por meio do movimento. Os *Études* eram executados com música, que servia como estímulo emocional e rítmico para os movimentos⁸.



Paulo Flores como Meierhold (2013).

A Biomecânica de Meierhold continua sendo pertinente nos dias atuais, não apenas como um método de treinamento para atrizes e atores, mas também como uma ferramenta para o desenvolvimento da consciência corporal e da expressividade. Em um mundo cada vez mais digital e virtual, o corpo muitas vezes é negligenciado, e a Biomecânica oferece uma oportunidade de reconectar-se com o próprio corpo e suas possibilidades expressivas.

Como falamos, o exercício da biomecânica como parte do treinamento de um coletivo teatral tende a estimular criativamente não apenas “o corpo” da atuação, mas “o corpo” da direção. A prática dos princípios descritos e aplicados nos *Études*, auxiliam para além de “tornar visível o invisível”, mas para tornar “manuseável” e democratizada a

expressividade de todos os elementos da cena. O princípio de recusa, por exemplo, pode ser também realizado na forma de “introdução” de uma cena ou de um momento transicional dentro da própria peça. Assim funciona igualmente com os demais elementos do ciclo do movimento estudado pela biomecânica.

Desta forma, a trajetória e o trabalho do encenador russo descritos nesse artigo, têm a função de inspirar as atrizes/atores e arte-educadores à prática e à criação de uma cena teatral consciente, tanto do ponto de vista do conteúdo social a ser abordado, como também do ponto de vista artístico/formal – talvez o ponto destacado pela Biomecânica. Ou seja, o **como** dizemos aquilo queremos dizer/mostrar.



Posições que compõem o Étude Arco

Sugestões de como utilizar os princípios da Biomecânica na prática dos grupos de teatro e na arte-educação⁹:

Aconselhamos a todas/os as/os interessadas/os em teatro a praticar os exercícios da Biomecânica, difundindo-os entre seus grupos e estudantes, aplicando em seus corpos os princípios do estudo científico do movimento, para que, a partir da assimilação desse aprendizado, criem livremente suas técnicas e estéticas teatrais.

O teatro é, para Meierhold, uma construção, um trabalho organizado e intelectual. Nós, atrizes/atores, diretoras/diretores e arte-educadoras(es), também devemos estudar e criar a partir desse entendimento.

Assim sendo, iniciem o trabalho com a afinação corporal: o Dáctilo,¹⁰ que significa o momento preciso do início do estudo e, para alguns, o término.

Dáctilo completo:

Em pé, parado, com todos os músculos relaxados.

A atriz/ator, subitamente, abaixa o tronco e levanta os braços em um movimento para trás. Com o impulso do movimento anterior, em um movimento curto e ascendente levanta os braços para frente, seu corpo acompanha os braços.

Descendo, ela/e dobra os joelhos, e desce os braços, batendo palmas duas vezes, em um movimento rápido e descendente e bate duas palmas na sequência.

⁹ Descrição livremente inspirada no vídeo de Alejandro Salas-López: <http://www.youtube.com/watch?v=LMQNKigVNMU>.

¹⁰ GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. The Drama Review. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Para uma sequência da prática, sugerimos:

▲ Comecem suas práticas com exercícios de conexão do grupo, de contato, estimulando a presença dos indivíduos no local de trabalho;

▲ Busquem músicas que inspirem tanto a percepção rítmica quanto o desenvolvimento melódico;

▲ Assistam ao vídeo de Alexey e tentem executar exercícios que preparem o corpo para os *Études* da Biomecânica;

▲ Procurem trabalhar, inicialmente, apenas o Dáctilo (movimento inicial dos *Études*), em todos os seus aspectos: desenho do espaço e a “onda” feita pela coluna como impulso para o próximo movimento;

▲ Verifiquem sempre a postura inicial (pés parape los, joelhos semi-flexionados, coluna reta e olhar para frente focado) e tentem interiorizar a organização corporal proposta pelos esquemas dos *Études*;

▲ Façam o Dáctilo procurando realizá-lo com perfeição, primeiro individualmente, e depois coletivamente. Se quiserem, podem iniciar em grupos de 3 ou 4 pessoas, enquanto as demais observam. A observação é muito

importante para a compreensão do movimento.

Também é muito útil que, continuamente, seja estimulada a ampliação das referências culturais, sobretudo, do corpo trabalhado para a cena. Por isso, sugerimos que os filmes de Eisenstein e Chaplin sejam assistidos, a fim de compreender o movimento e o corpo estilizado como base expressiva do discurso estético. Também aconselhamos a escutar a música de Liza e Chopin, e assistir aos vídeos de Dario Fo, no Youtube. Os poemas de Maiakovski e as pinturas de Kandinski e de Aleksandr Benois também podem compor com os estudos de Biomecânica.

Porém, devemos sempre ter em mente, que estamos no Brasil, na América Latina, e que devemos buscar em nossa cultura e arte, referências que possibilitem a compreensão do corpo e de seus movimentos, por meio de uma elaboração estética. Para isso, podemos pensar nos repentistas nordestinos, nos movimentos corporais e na organização do cortejo de Maracatu, nas danças tradicionais gaúchas, nos movimentos circulares e no eixo do Bumba-meu-boi, no treinamento corporal e na relação rítmica da Capoeira, além, é claro, no próprio trabalho coletivo e harmônico nas fábricas e no campo que, se fosse consciente e tivesse sentido para o trabalhador, serviria para nós tal como serviu para Meierhold.



Posições corporais do *Étude* “Atirando a pedra”

O importante é que o exercício da investigação artística, no teatro, seja encarado como o estudo da anatomia humana para um cirurgião plástico, pois se não conhecemos o material com o qual trabalhamos (a arte, o sensível, o nosso corpo), não podemos atuar sobre ele. Para tanto, segue um esquema prático da aplicação dos princípios da Biomecânica para a formação das pessoas artistas em atuação, direção e arte-educação:

Tendo em vista o ciclo de interpretação da biomecânica:

Princípios do movimento (geralmente falados em russo):

Otkas: recusa, ir no sentido contrário do movimento.

Posyl: desenvolvimento.

Tormoz: freio ou suspensão

Totchka: ponto ou conclusão.

Otkas ————— Posyl ————— Tormoz ————— Totchka
ou
recusa — desenvolvimento — freio ou suspensão — ponto ou conclusão

Exemplo prático:

1. Primeiro escolha uma ação simples, como atravessar a rua;
 2. Depois, repita a ação até memorizá-la com o corpo;
 3. A ação deverá ser dividida em seus componentes: ver a rua, olhar para os dois lados, medir a distância até o outro lado. Calcular quantos passos são necessários para cruzá-la, e qual o impulso necessário para subir na calçada;
 4. Identifique, dentro da estrutura, os pontos em que poderá utilizar cada um dos princípios biomecânicos. Por exemplo, realizar um *otkas* para ver a rua, olhando primeiro para o lugar de onde se vem, e depois, para a rua a ser atravessada. Em seguida, veja a trajetória *posyl* da caminhada de atravessar a rua (existe uma poça d'água no meio da rua? O que deve ser desviado e observado?), e logo realize a chegada no outro lado da rua (*tormoz*). Pode ser integrado um giro ao final. Ou seja, justifique suas ações;
- Esses princípios se repetirão ao longo de toda a linha de ação, já que compõem o estudo sobre o movimento do corpo humano.
5. De forma clara e precisa, reconstrua os princípios trabalhados, já integrados à ação completa;
 6. Repita, variando a intensidade física de cada uma das partes da ação, até chegar a um bom desenho. Essa variação pode compreender desde mostrar os impulsos até a máxima explosão do corpo para a ação. Busque os contrastes;
 7. Escolha o ritmo, tendo uma música como apoio. Variações rítmicas podem ser conseguidas por meio da mudança de músicas, como o jazz, a música clássica, o forró, o chorinho e o tango, ou simplesmente, agregando estados, como alegria, raiva, tristeza. Porém, não perca nunca a forma, os princípios devem manter-se à mostra e constituir o eixo da ação. As variações podem e devem ser dadas conforme a necessidade e vontade. O corpo é um laboratório expressivo;
 8. Repita a ação sem interrupção. O ponto final também é o ponto de partida;
 9. A partir da apropriação corporal consciente da ação, é possível trabalhar um texto, uma música, um objeto ou um figurino desejado para a composição cênica do “Estudo” criado. Experimente-o em lugares diferentes, deixando que o meio gere uma nova perspectiva sobre a ação.
 10. Ao final, toda a ação deve ser como uma pantomima grotesca dançada, ou seja, como uma ação ressaltada pelo trabalho corporal, que contém oposições sintetizadas em uma “partitura” corporal.

Observações:

É bom lembrar que os Estudos desenvolvidos não são um fim, mas **um meio** para a criação da cena teatral. É importante que o trabalho seja sentido corporalmente e, ao mesmo tempo, que tenhamos consciência de que, embora não falemos de emoções, os estudos são exercícios de atuação teatral e não ginástica pura;

A **improvisação** na Biomecânica: para poder improvisar, devemos primeiro ter incorporado rigorosamente a ação. Se a improvisação for feita sem a precisão do desenho da ação, a estrutura do movimento poderá ser perdida e com ela, todo o trabalho;

A **repetição** é a verdadeira aliada. É por meio do tempo, que o “Estudo” revelará seu **caráter pedagógico** de compreensão corporal dos impulsos do movimento para a cena.

Totchka (conclusão)

“O ator é mais livre na sua criação, pois enquanto ele cria sob os olhos do espectador, sua arte é ao mesmo tempo processo e resultado”
Meierhold¹¹

A Biomecânica de Meierhold é um legado importante para o teatro e para a arte em geral. Ela nos lembra da importância do corpo como fonte artística, e nos desafia a explorar ao máximo o potencial expressivo do corpo humano. Ao mesmo tempo, a Biomecânica nos convida a refletir sobre a relevância da arte na sociedade e a importância do engajamento social e político.

Por meio da Biomecânica, Meierhold nos mostrou que o corpo não é apenas um instrumento, mas também um campo de batalha, onde as lutas sociais e políticas são travadas. Nesse sentido, a Biomecânica é mais do que um método de treinamento; é uma prática de vida, que nos convida a estar conscientes de nosso corpo e de nosso papel no mundo.

¹¹ IN: CHAVES, Yedda Carvalho. V. Meierhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. Sala Preta, São Paulo, v. 9, n.1, 2009, p. 171.

REFERÊNCIAS

- BOLOGNESI, Mário Fernando. **O Teatro de Stanislavski, Maïakovski e Meierhold**. Marília: ARTEunesp, 1985.
- GORDON, Mel. A Biomecânica de Meierhold. **The Drama Review**. MIT Press, 1973.
- MEIERHOLD, Vsevolod Emilevitch. **Teoría Teatral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- SANTOS, Maria Thais Lima. **O Encenador como Pedagogo**. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- VIGOTSKI, Lev S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VIGOTSKI, Lev S. Manuscrito de 1929. **Educação & Sociedade**, Campinas/SP: CEDES, v. 21, n. 71, juç. 2000, p. 21-44.



Paulo Flores e Keter Velho em *Meierhold* (2018).
Foto de Matheus . Paulo Flores e Keter Velho em *Meierhold* (2018).

Marguerite Duras entrevista Francis Bacon¹

Tradução de Narciso Telles²

Não desenho. Começo fazendo todo tipo de manchas. Espero o que chamo “o acidente”: a mancha da qual sairá o quadro. A mancha é o acidente. Mas se você para no acidente, se crê que compreende o acidente, fará novamente uma ilustração, pois a mancha se parece sempre com algo. Não se pode compreender o acidente. Se pudéssemos, compreenderíamos também o modo em que vamos atuar sobre a tela. Pois bem, este modo em que se vamos criar, é imprevisível, não se podemos compreender jamais: é “a imaginação técnica”. Durante muito tempo, venho buscando um nome para esta forma imprevisível, que tenho trabalhado. Só tenho encontrado estas palavras: imaginação técnica.

Veja, o tema é sempre o mesmo. A mudança ocorre pela imaginação técnica que pode “revirar” o tema, e isto ocorre por meio do sistema nervoso pessoal. Se imaginássemos cenas extraordinárias, isto seria totalmente desinteressante do ponto de vista da pintura, isto não é imaginação. A verdadeira imaginação está construída pela imaginação técnica. O resto é a imaginação imaginária e isso não leva a parte alguma. Não consigo ler Sade por este motivo. Não me enfado totalmente, mas me cansa. Também existem alguns escritores conhecidos mundialmente que não consigo ler. Escrevem coisas que são histórias sensacionais, mas são só isto. Eles não usam a imaginação técnica.

É sempre por meio das técnicas, que encontramos as verdadeiras aberturas. A imaginação técnica é o instinto que trabalha fora das leis, coloca o tema para que possamos voltar para ele por meio do sistema nervoso e com a força da natureza.

Existem jovens pintores que escavam a terra, pegam a terra e depois expõem esta terra numa galeria de artes. Isto é bobo e demonstra

¹ Original: La Quinzaine littéraire (1971). Esta tradução faz parte do Projeto “O artista cênico em desalinho” desenvolvido na UFU com apoio do CNPq.

² Narciso Telles é ator, diretor e professor titular do curso de teatro e do PPGAC/UFU. Diretor artístico do Rugido Coletivo (Uberlândia MG).

Francis Bacon (1909-1992)



a falta de imaginação técnica. É interessante que tenham vontade de trabalhar com este material, mudar o tema até tal ponto para chegar a: retirar um monte de terra, e colocá-lo sobre um pedestal. Mas, o importante estaria na “força”, com a qual retiram a terra, “voltará”. Que a terra seja retirada por meio de sua imaginação técnica acionada pelo sistema pessoal do/a artista.

Marguerite Duras: **A noção de evolução na pintura é falsa?**

Sim, é falsa. Veja a pintura paleolítica do norte de Espanha - não me recordo o nome da caverna - mas lá encontramos, nas figuras, movimentos que nunca foram melhor captados. O futurismo está “completamente” ali. É a expressão perfeita do movimento.

Marguerite Duras: **A noção de progresso pessoal, é falsa também?**

Menos, creio. Trabalhamos sobre nós mesmos para nos obrigar a aprimorar nosso trabalho de forma cada vez mais profunda.

Marguerite Duras: **Qual é o perigo?**

A sistematização e a crença na importância do tema. O tema não tem nenhuma importância. O talento pode aparecer e desaparecer. As exceções da história são *Miguel Angel, Tiziano, Velázquez, Goya, Rembrandt*: nunca regressaremos.

Marguerite Duras: **Se avança como?**

Trabalhando. Trabalhando muito. Está de acordo?

Marguerite Duras: **Não. É necessário um ponto de partida. Sem isto é inútil trabalhar. Quando leio certos livros, descubro que escrever de certa forma ainda é melhor do que não escrever nada. Ler, ainda que pouco, é de certa forma melhor do que não ler nada, etc.**

Na pintura é parecido. Não se sabe nunca como acionar a imaginação técnica, ela pode adormecer e um belo dia despertar. O importante é que esteja lá.

Marguerite Duras: **Voltemos às manchas coloridas.**

Sim. Espero sempre que chegue uma mancha sobre a qual construirei “a aparência”.

Marguerite Duras: **Sempre são as manchas que primeiro aparecem?**

Quase sempre. São “os acontecimentos que me acontecem”, mas ocorrem graças ao meu trabalho, passam meu sistema nervoso, criado desde o momento de minha concepção.

Marguerite Duras: **A felicidade de pintar é por acaso uma noção tão boba como a da felicidade de escrever?**



Tão boba quanto.

Marguerite Duras: Você se sente em perigo “de morrer” quando pinta?

Eu fico muito nervoso. Você sabe, Ingres chorava durante horas antes de começar um quadro. Principalmente um retrato.

Marguerite Duras: Goya é sobrenatural?

Não acho. Porém é fabuloso. Conjugou as formas com o ar. Parece que suas pinturas estão feitas da matéria do ar. É extraordinário, fabuloso. O maior Goya, para mim, está em Castres, é a obra *A Junta das Filipinas*.

Marguerite Duras: Até onde tem chegado a pintura no mundo?

Estamos num momento muito difícil. Como trabalhar com o tema era tão difícil, fomos para o abstrato. E, logicamente, este parecia ser o meio para o que tinha que ir a pintura. Mas, como na arte abstrata podemos fazer qualquer coisa, ela foi ficando decorativa. Então, me parece que o tema volta a ser necessário, pois só o tema nos faz trabalhar com todos os instintos buscando e encontrando os meios de expressá-lo. Veja você, retornamos à técnica.

Marguerite Duras: Nunca pintou antes dos trinta anos?

Não. Antes eu não tinha trabalho certo.

Marguerite Duras: Aquele que vive à deriva.

Sempre me interessei pela pintura. E em um determinado momento eu disse para mim mesmo: vou fazer. Demorei quinze anos para chegar a algo. Comecei a pintar aos quarenta e cinco anos. A sorte que tive foi não ter aprendido a pintar com professores.

Marguerite Duras: A crítica comenta sobre seu trabalho?

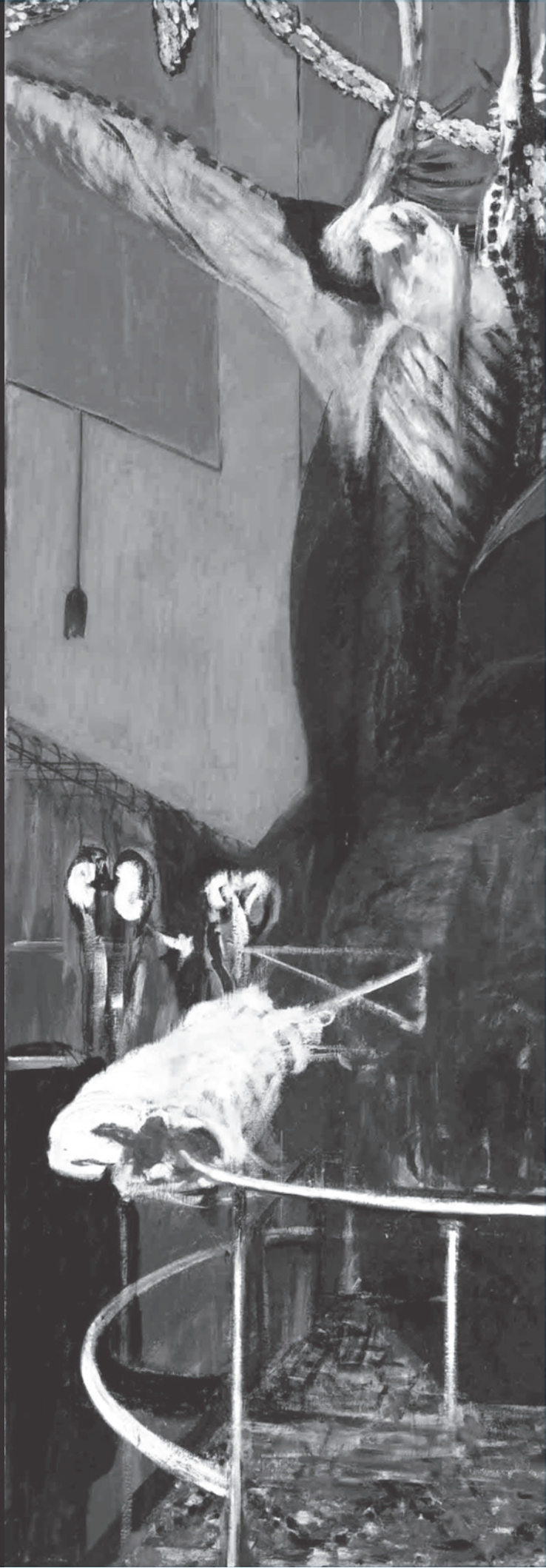
Sempre estive contra mim. “Sempre”, e “todos”. Desde algum tempo existem aqueles que dizem que sou um gênio, e outras coisas do tipo. Porém, isto não conta. Já estarei morto antes de saber quem sou, porque para saber, o tempo tem que passar. Somente no transcorrer do tempo se começa a perceber o valor do seu trabalho.

Marguerite Duras: Falemos mais sobre o “acidente”.

Eu não posso defini-lo. Só posso falar “a partir de”. Em suas cartas, Van Gogh tampouco havia feito outra coisa que falar “a partir de” suas pinturas. Seus “toques”, ao final de sua vida, a força de suas pinceladas não exigem nenhuma explicação.

Marguerite Duras: Tente, com certa distância.

Se pegássemos a matéria (a tinta ou outro material no qual





Painting (Pintura) de Francis Bacon, 1946.

Fonte: <https://historia-arte.com/obras/francis-bacon-painting>

estamos trabalhando) e a lançássemos contra um muro ou sobre uma tela, encontraremos em seguida um borrão da personagem que queremos reter. Isto aconteceria sem uma ideia prévia ou vontade própria. Se chegaria por meio de estado instantâneo ao personagem e fora da ilustração de um determinado tipo humano. Quando os pintores que pintam casas fazem manchas na parede, antes de começar seu trabalho, se trata do mesmo modo de conseguir um estado imediato da matéria. Os expressionistas abstratos americanos têm tentado pintar desta maneira, mas com a força na matéria. Não é suficiente. Continua sendo decoração. A força não deve ser, não está na força de lançar a matéria. A força deve estar completamente concentrada no tema. A matéria lançada sobre o muro, seria talvez o acidente, sabe. O que acontece depois é a imaginação técnica.

Marguerite Duras: Duchamp?

Lançou a pintura americana a cem anos luz. Tudo vem dele e todos também. O que é curioso, bastante curioso, é que ele fazia a pintura mais estética do século XX. Porém seu traço era muito firme e sua inteligência também.

Marguerite Duras: Podemos chamar o 'acidente' de sorte ou azar?

Sim, neste caso, estas palavras têm o mesmo significado.

Marguerite Duras: Qual o momento potente? Como se sabe?

É quando os músculos trabalham. Então, as manchas parecem ter mais sentido, mais força.

Marguerite Duras: Tudo é concreto.

Tudo. Eu não vejo que minhas pinturas são melhores que as outras. As vejo como engrenagens de minha imaginação técnica em distintos níveis. Não há ninguém a quem você possa mostrar uma pintura e que seja capaz de ver o que há de novo nela.

Marguerite Duras: Você diz que não entende e seus quadros são explosões de inteligência.

Isso é possível?

Marguerite Duras: Acredito que sim. Conheci uma menina que me perguntou: o que é o calor, quando não há nada que tenha calor? E eu perguntei a ela: o que é a inteligência quando o pensamento está ausente dela? O que é a inteligência quando ninguém experimenta ou a utiliza com fins críticos, analíticos, etc.? Não estamos falando do que você chama de instinto?

Sim, concordo. Eu gostaria de fazer retratos e todas as minhas outras pinturas, com o mesmo impacto que você recebe da vida diante da "natureza".

Marguerite Duras: Por isso, você acredita no trabalho pelo instinto?



Goya: A Junta das Filipinas (c. 1815).

“Eu gostaria de fazer retratos e todas as minhas outras pinturas, com o mesmo impacto que você recebe da vida diante da natureza.”

Completamente. Às vezes o sentido crítico aparece, a imagem se faz visível durante um instante, logo se vai.

Marguerite Duras: Em que momento trabalha?

Pela manhã, por conta da luz. À tarde, vou aos bares ou às salas de jogo. Às vezes, encontro os amigos. Para trabalhar tenho que estar completamente sozinho. Ninguém em casa. Meu instinto não consegue trabalhar se os outros estão aí - e quando você os ama é pior - só posso trabalhar com liberdade.



Detalhe de A Junta das Filipinas (c. 1815).



Francis Bacon em seu estúdio

Meu contato com este texto foi em 2021 quando participei de vários Seminários online com o diretor argentino Ricardo Bartís. Nestes seminários voltados para os estudos sobre atuação e encenação desenvolvidos por Bartís no Sportivo Teatral discutíamos aspectos acerca da atuação e da encenação contemporânea sempre partindo da prática de Bartís, mas em diálogo com vídeos de espetáculos do Sportivo e de textos reflexivos. Ao tomar contato com esta entrevista percebi que não havia (ou não encontrei até o momento) uma tradução para o nosso português e me pareceu oportuna realizá-la. Trata-se de uma breve entrevista, prefiro considerar uma conversa, entre a escritora Marguerite Duras e o pintor Francis Bacon sobre particularidades do processo de trabalho de Bacon.

Na leitura do texto identificamos alguns aspectos que podemos relacionar ao trabalho que desenvolvemos em nossas salas de ensaios e com os quais tenho refletido em práticas de improvisação e atuação que realizo junto ao Rugido Coletivo e com os estudantes do Curso de Teatro da UFU, quero aqui destacar três:

A atuação como ofício: Considero fundamental compreender o trabalho da atriz e do ator como um ofício, ou seja, uma função profissional e social. Nessa direção, atuar como prática artística teatral significa também ocupar uma função no interior da estrutura social estabelecendo ações de valor político e poético. A Atuação no campo das artes da cena tem sido objeto de reflexões de diversos artistas-pesquisadores/as que ampliam o termo em várias dimensões: filosóficas, antropológicas, psicanalíticas, sócio-políticas entre outras que colaboram significativamente para uma maior e melhor compreensão do termo, mas ao mesmo tempo, corremos o risco de desterritorializá-la e afastá-la de sua materialidade carnal num tempo-espaço definível e irrepetível. A atuação é um fenômeno que ocorre na matéria do corpo e neste sentido, quando Bacon fala que a partir do acidente é a musculatura que entra em trabalho no processo criativo, retoma a dimensão carnal do ofício. Atuar no teatro é um encontro da presença carnal no presente entre corpos. Todos os processos de ensino, preparação ou treinamento atorial propostos ao longo do século XX até os dias de hoje dão-se por meio de um trabalho perceptivo-muscular, nos quais o corpo carnal é colocado em relação aos materiais de trabalho e seus parceiros e parceiras de trabalho. Pensar a atuação como um ofício pressupõe, antes de tudo, compreendê-la como um ato físico-afectivo que ocorre com muito trabalho, esforço, estudo e dedicação para que outras camadas do humano aí se manifeste na e pela musculatura, e ao mesmo tempo, ocupa uma função na sociedade contemporânea.

A potência do acidente: diante de um espaço vazio uma mulher caminha e outra observa, segundo Peter Brook, dá-se o teatro. Podemos dizer que uma condição necessária para a atuação acontecer em cena é está diante do olhar (aqui podemos ampliar essa percepção) do outro. Atuar é estabelecer diante de um tempo-espaço determinado, potencializando outridades. Nas salas de ensaios buscamos sempre dispositivos técnico-poéticos que possam potencializar as relações entre criadoras e espectadoras, ou seja, as outridades. E são nestes espaços que o 'acidente', na perspectiva de Bacon, vai aparecer. E aparece a partir do desejo do ator/atriz em desenvolver os materiais do processo. Sem um ser desejante, o acidente não passará de um 'princípio', um flash. O desenvolvimento do 'acidente' como matéria primeira deve ser um objetivo dos artistas durante os ensaios, não 'resolver logo', ou 'ter uma ideia', mas vibrar sua musculatura atorial para ir desenvolvendo os materiais, trilhando um território inseguro e potente colocando seu corpo-voz em jogo poético. Enfrentar o acidente e sua imprevisibilidade

A imaginação técnica: esta noção cunhada por Bacon é bastante interessante para refletirmos sobre a atuação e sua possibilidade de associações múltiplas e variáveis que ocorrem durante as improvisações desenvolvidas nos processos de criação. Fora da autoridade do texto, a atuação quando aciona a 'imaginação técnica', Na conversa percebemos que o pintor estabelece uma diferença entre a imaginação imaginária, que pertence ao mundo do humano, ou seja, todos nós somos capazes de imaginar, da imaginação técnica que faz parte da musculatura artística. Um modo específico desenvolvido pelo artista para abrir frestas entre a realidade do mundo e a realidade da cena, promovendo uma abertura para o acontecimento do aqui e agora nos ensaios e apresentações. Sabemos que a imaginação é um elemento fundamental para o trabalho da atriz no teatro, as associações e os modos de habitar campos ficcionais tem na imaginação um fundamento de maior importância. Compreender que as práticas de corpo-voz que são realizadas para que a atuação possa ter um alicerce técnico potente não pode estar dissociada, quando falamos de processos de criação, da imaginação. Penso que a imaginação técnica pode estabelecer novas condições da sala de ensaio, nas improvisações propostas como meio de romper com uma supremacia do texto no processo de criação. Uma cena que se experimenta e se reinventa no próprio processo.

Estas breves notas, dentre outros aspectos que podem ser observados na entrevista deixam claro a importância para todos os/as fazedoras/es e pensadores/as de teatro contemporâneo como ler os textos produzidos por outros artistas de todas as linguagens nos oferecem a possibilidade de melhor compreender o que a 'prática' e suas especificidades podem nos oferecer como conhecimento.

Narciso Telles, Uberlândia (cerrado das Minas Gerais), verão de 2023.

Teatro Popular Escola Popular

Rosyane Trotta¹

Em 2023, na cidade de São João de Meriti, zona metropolitana do Rio de Janeiro, foi inaugurada uma escola de teatro. O município, a trinta quilômetros da capital, se encaixa na categoria de cidade-dormitório e faz parte da Baixada Fluminense, região que abrange treze municípios com quase quatro milhões de habitantes sem infraestrutura proporcional. Uma escola de teatro na periferia, como estaria surgindo?

O convite que recebi não trazia logomarca de prefeitura ou empresa – apenas da Cia Cerne, grupo teatral que, fundado e sediado no município vizinho, há dez anos circula pelo estado. Viajei uma hora de metrô para esclarecer o mistério. No caminho, minha curiosidade se alimentava da similaridade do nome daquela iniciativa com o

nome de uma escola gaúcha, mantida há 25 anos pela Terreira da Tribo. A instituição de Meriti se chama Escola Popular de Teatro da Baixada.

Fundada em 2013, a Cia Cerne tem se tornado cada vez mais conhecida pelo viés político e brechtiano impresso nas histórias que encena, incluindo os espetáculos para crianças – como “Uma história de rabos presos” ou “Era uma vez um tirano”. Geralmente apresentam uma dramaturgia própria, construída no processo de ensaios e finalizada pelo

¹ Rosyane Trotta é professora do Departamento de Direção Teatral da UNIRIO e pesquisadora especializada em teatro de grupo e sistemas cooperativos de autogestão.



Inauguração da Escola Popular de Teatro da Baixada. Da esquerda para a direita: Vinicius Baíão, Leandro Fazolla, Higor Nery, Gabriela Estolano, Stephany Lopez, Madson Vilela e Rohan Baruck.

diretor. Na nova geração de grupos, ela se destaca pela continuidade de suas produções, pela abrangência de sua circulação entre centros e periferias e pela constância com que faz das histórias do território o ponto de partida para sua pesquisa de criação.

O projeto de criação da escola se insere na luta da Cia Cerne pela valorização da cultura periférica e pela redução dos impactos da hegemonia cultural que faz esvaziar os subúrbios de ações de cultura, lazer e desenvolvimento social, limitando-os ao papel de consumidores do que se produz no centro. Segundo os integrantes do grupo, o descaso histórico do poder público de São João de Meriti faz com que os agentes culturais saiam da cidade, tanto para trabalhar quanto para obter formação na área². Depois de dois anos de funcionamento, os números comprovam que a escola atende a uma expressiva demanda: mais de 200 alunos participaram das nove turmas formadas pela escola, com estudantes de 4 a 62 anos de idade. Como na Terreira, todos os cursos são gratuitos. Quando consegue parceria com entidade da região, o grupo oferece ajuda de custo para amortecer os gastos de deslocamento das alunas e alunos de baixa renda.

Antes da inauguração, a Cerne ofereceu a Oficina de Dramaturgia Veredas Fluminenses, em que o estímulo temático para a criação emergiu da realidade vivida pelas/pelos participantes. As primeiras atividades da Escola Popular de Teatro da Baixada foram oficinas curtas nas áreas de Direção, Dramaturgia, Figurino/Cenografia e Produção Teatral. Paralelamente às aulas, a escola procura cultivar entre os estudantes a fruição teatral: leva suas turmas a diferentes tipos de espetáculo e recebe algumas produções na própria escola. E há um curso especificamente destinado à fruição e ao debate.

A primeira turma da Oficina de Formação Teatral fez, como trabalho de conclusão, *Altura Suficiente*, em criação colaborativa, com os professores dando suporte aos alunos em cada uma das áreas da produção e criação teatral. A dramaturgia ambienta a ação no vagão de um trem e aborda o universo bem conhecido dos moradores das periferias que precisam pegar o trem diariamente para trabalhar. A segunda turma criou *Maldita*, síntese da trilogia tebana (tragédias de *Édipo*, *Sete Contra Tebas*/*Édipo em Colono* e *Antígona*) apresentada em linguagem de teatro-cabaré.

Converso com Leandro Fazolla, cofundador do grupo, e ele me diz que a motivação para a escola surgiu da demanda dos habitantes do território, desde o momento em que a companhia começou a ter projeção na capital e no estado. Todos os integrantes da Cerne, criados nos arredores ou outras periferias do estado, sabem bem o que é isso – não encontrar cursos perto de casa e ter que se deslocar até a capital para estudar, quando se tem recursos para tal investimento.

O grupo começou oferecendo oficinas isoladas, a maior parte realizada através de editais da Secretaria de Cultura do estado. No início convidava professores e artistas

de fora, mas as pessoas manifestavam interesse maior em ter aula com os integrantes da companhia. Leandro Fazolla entende esta preferência pela especificidade das condições de produção na Baixada e pela imagem da Cerne como grupo que furou o isolamento. Em sua percepção, o que as pessoas querem de fato é saber como a companhia faz e o que elas devem fazer para abrir caminho no seletivo campo das artes.

Produzir em um território marcado pela escassez significa muitas vezes realizar os espetáculos por conta própria, em condições adversas que funcionam como barreira à iniciação e ao desenvolvimento artísticos. Para os integrantes da Cia Cerne, como artistas que atuam continuamente no rompimento desta barreira, a pedagogia consiste em sistematizar este “saber fazer” nas diversas áreas do teatro: nas aulas de produção teatral eles incluem a leitura de editais, o preenchimento de formulários e a escrita de projetos; no figurino de *Maldita* a unidade estética emergiu da customização das peças que as alunas e alunos trouxeram como doação à montagem.

“A escola surge pelo desejo de compartilhar conhecimento, muitas vezes conhecimentos adquiridos na prática”, me diz Fazolla, que é formado em História da Arte e se ocupa das áreas de figurino, cenário e direção de arte da Cia Cerne desde a sua fundação.

Com metodologia pautada pelo objetivo de apontar aos artistas da Baixada o caminho para tomar a cultura como atividade geradora de emprego e renda, o grupo pretende que o teatro deixe de parecer inacessível aos jovens das periferias. Este objetivo deu origem ao modo de criação e produção no processo de *Maldita*: reuniu-se na montagem do curso de atuação a turma do curso de Direção de Arte que, com a orientação dos professores, tratou da concepção e da realização de figurinos, adereços e cenário. Deste modo, o saber não apenas se transmite, ele se adquire no processo de execução da ideia, em diálogo com os materiais disponíveis, em uma conexão pedagógica entre o desejo e a possibilidade de realização. Os alunos da turma de Produção saem da oficina com um projeto-base pronto para inscrição em editais. Na oficina de dramaturgia, escolhe-se um, dentre os diversos textos criados em aulas, para ser publicado. Para os integrantes da Cia Cerne, o fato de dois projetos de ex-alunos terem conseguido se desenvolver e se viabilizar fora da escola justifica o trabalho, o fato de outras e outros receberem convite para integrar o elenco de montagens e filmes de artistas locais, toda a prática que floresce fora da escola justifica a escola.

Saio do evento de inauguração pensando nas duas escolas, a gaúcha e a fluminense, nas especificidades de contextos e propostas, na sutil diferença entre os nomes. A Terreira da Tribo de Atuadores, sede do grupo teatral Ôi Nós Aqui Traveiz, abriga desde sua origem, no início dos anos 1980, diversas atividades artísticas, formativas, políticas e celebrativas. Parte destas ações se inseriu no programa da Escola de Teatro Popular que realiza seminários, ciclos de debates e cursos de iniciação teatral, formação, pesquisa de linguagem e treinamento do ator. A escola surge com a Oficina para Formação de Atores, que dura um ano e meio, com aulas diárias e finaliza com uma montagem.

Não tenho dúvida de que a escola gaúcha seja

² Publicado em: <https://teatrodabaixada.com.br/cadastro-noticias/cia-cerne-inaugura-escola-popular-de-teatro-da-baixada:-popular-de-teatro-da-baixada-fluminense-conheca-as-acoes-para-este-ano/>

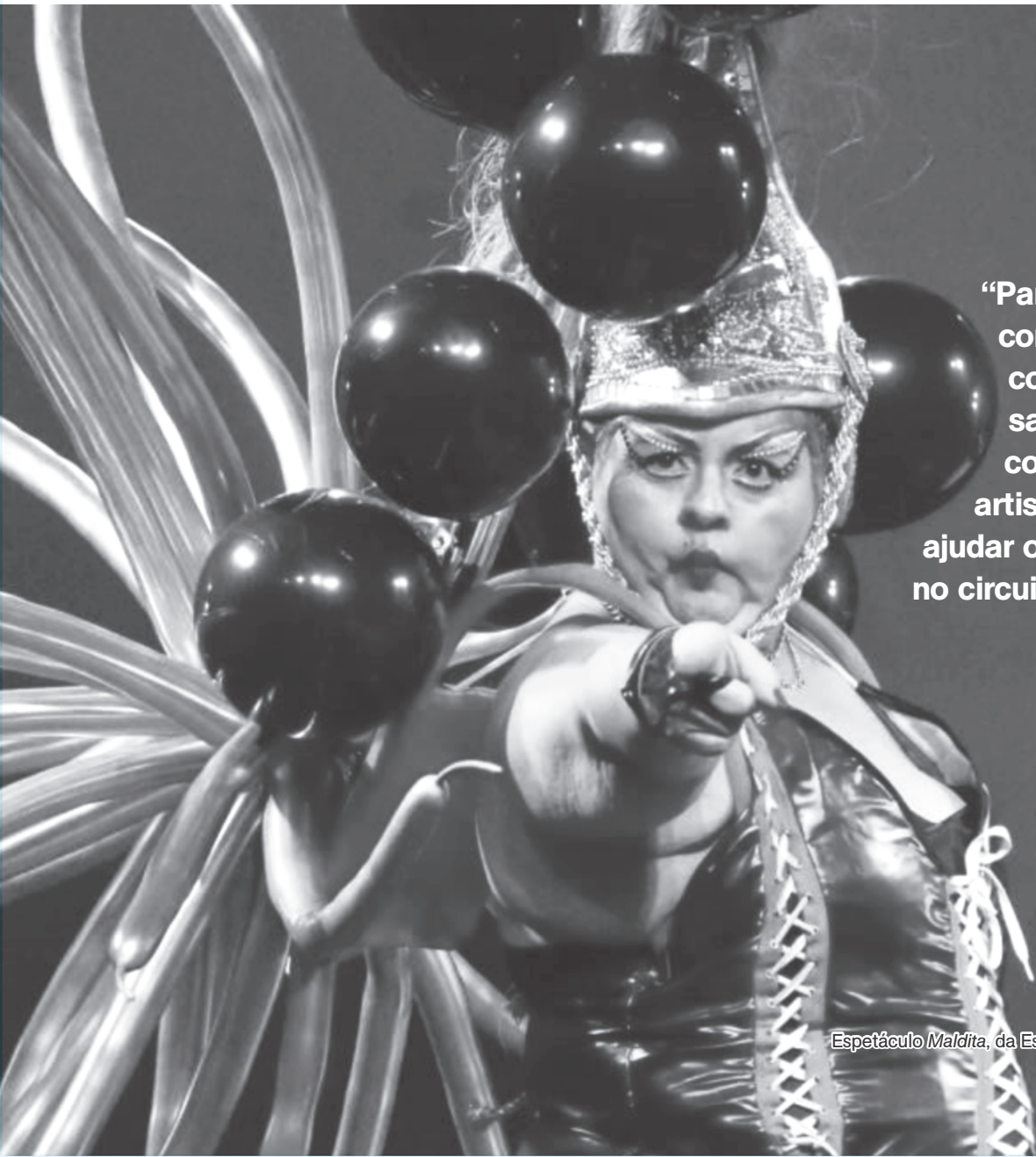
popular, desde a gratuidade até o trabalho nas periferias, anterior à própria escola. O grupo preferiu que o adjetivo se referisse ao teatro que se faz ali, o que amplia o sentido do termo “popular” para a estética, fazendo pensar na dramaturgia “nacional popular” de Vianinha a João das Neves, assim como em Piscator, Brecht, na arte pública e na ocupação dos espaços públicos para o questionamento à sociedade.

Nesta reflexão, acabo identificando uma divergência entre os dois projetos. Enquanto uma escola quer formar ativistas em arte, a outra encara a formação de profissionais da arte como ativismo. Esse pensamento me remeteu a um debate proporcionado, em 2017, por Ivam Cabral, fundador do grupo Os Satyros (1989, SP), e Amir Haddad, criador do Tá Na Rua (1980, RJ). Ivam, que compunha a diretoria da SP Escola de Teatro, falou, no festival universitário da UNIRIO, sobre o projeto da escola, que era de formação técnica profissional para a população de baixa renda. Para Amir Haddad aquilo significava formar operários para o entretenimento e ele defendia que a pedagogia artística consiste em formar uma posição crítica e libertária em relação à mercantilização da arte e da sociedade.

Ao questionar Fazolla a este respeito, ele pondera que, nas periferias, onde as urgências são muitas e constantes, a arte só parece plausível como passatempo e se dedicar a ela coloca o jovem em posição de ingenuidade ou leviandade, como se desdenhasse das necessidades de sobrevivência em benefício de um luxo, uma diversão. Ele, como seus colegas e seus alunos, cresceu ouvindo que era preciso almejar um emprego de verdade.

“Quem pode se dar ao luxo de fazer arte sem ter que se preocupar em pagar as contas? Quem pode pagar as contas sem trabalhar dezoito horas por dia? O capitalismo deixa a gente exausto. Por isso é tão importante que nossas oficinas e cursos possam não apenas gerar um outro entendimento sobre arte como também colaborar para que os alunos possam sair de lá com projetos, produtos, cenas, textos, que os ajudem a colocar sua arte no mundo.”

Para além de trocar conhecimentos e compartilhar saberes, o compromisso dos artistas professores é ajudar os alunos a entrar no circuito teatral, a ter trabalhos que possam gerar renda. “Isso nos foi negado a vida inteira e um dos nossos principais focos é ajudar a mudar este panorama.”



“Para além de trocar conhecimentos e compartilhar saberes, o compromisso dos artistas professores é ajudar os alunos a entrar no circuito teatral.”

Espectáculo *Maldita*, da Escola Popular de Teatro da Baixada.



Zé da Terreira é um patrimônio da cidade, um grande artista popular, motivo de alegria e orgulho

Nome: José Carlos Gonçalves Peixoto da Silva

Nome artístico: Zé da Terreira – Ator, compositor, cantor e oficineiro com experiência em produções de teatro, cinema e televisão em Porto Alegre e Rio de Janeiro.

Mas eu queria contar de outra forma...

Prólogo

O amigo Johann Alex de Souza me trouxe essa memória cheia de afeto, sobre a origem do nome...

“O sotaque carioca pegou a memória afetiva de minha mãe que entabulou conversa e, na hora de passar o recado, quis saber mais sobre o desconhecido. O homem, recém-chegado do Rio de Janeiro, tinha vinte anos mais do que eu. Foi nos bastidores de um daqueles shows coletivos que o Paulo Flores organizava para promover aquele belo espaço inaugurado há pouco: a Terreira da Tribo. O encontro se deu com a simplicidade espontânea dos grandes inícios. Ele já usava boné, tinha barba e abordava as pessoas de forma muito educada, quase que formal. Ao me ver afinando o violão começou uma conversa musical e logo puxou o seu surdo.

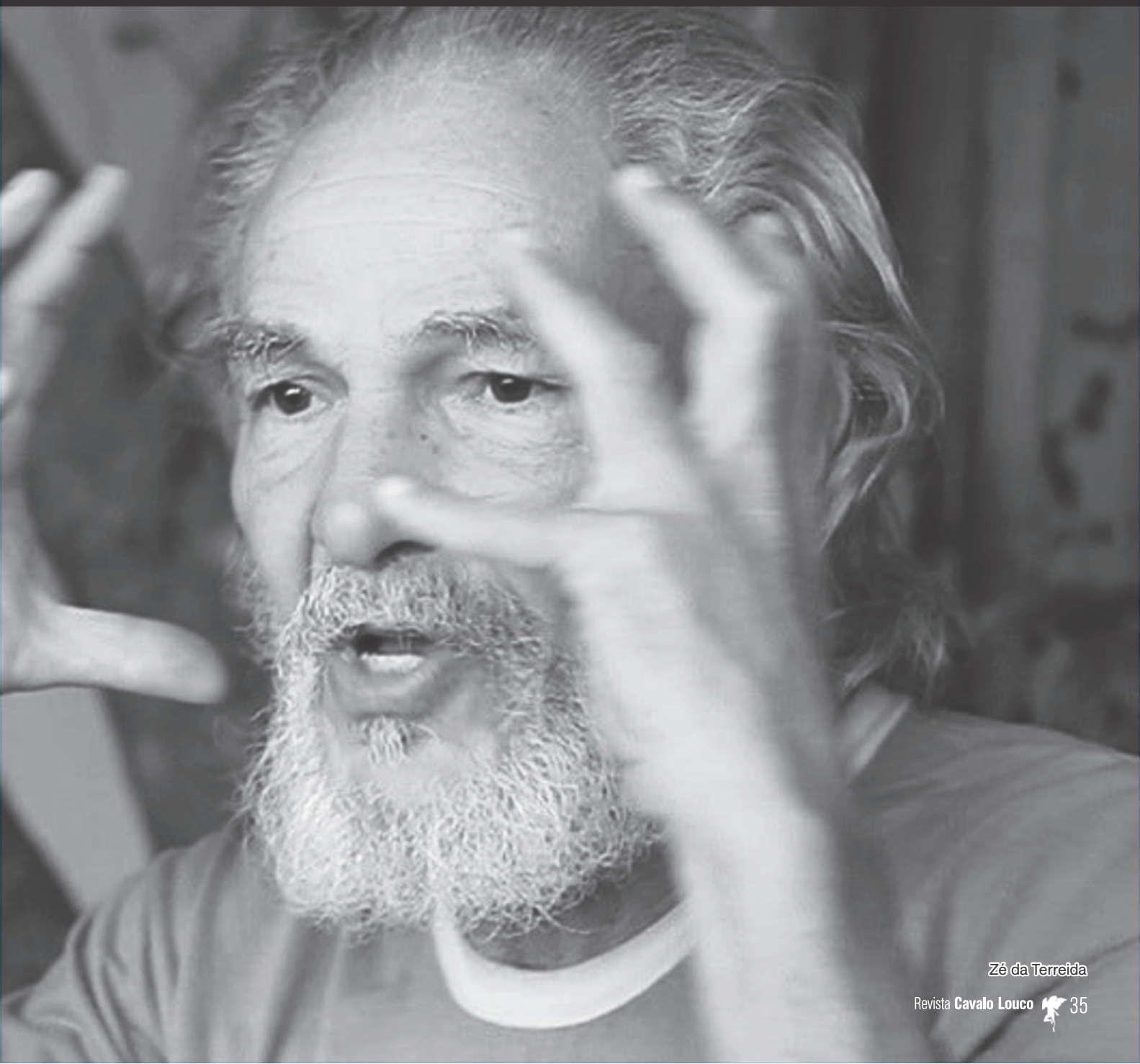
Nos dias que se seguiram quando eu atendia o telefone ele dizia: – Alex! Aqui é o Zé! O Zé? Eu indagava. O Zé lá da Terreira! Ele respondia. Minha mãe, quando avisava de algum recado, também dizia: – O Zé lá da Terreira ligou. E assim foi com os amigos que também estavam encantados com ele. O Zé da Terreira. Fui um dos que lhe batizou. Já gostava dele e, ainda, nem sabia de tudo. Não sabia que a sua volta para o sul e o reencontro com o Paulo Flores e o grupo Ôi Nós Aqui Traveiz iria originar o que seria até hoje o Teatro de Rua em Porto Alegre”.

¹ Tânia Farias é atriz e encenadora, figurinista, cenógrafa, pesquisadora, professora e produtora teatral. Atuadora da Tribo de Atuadores Ôi Nós Aqui Traveiz desde 1994.



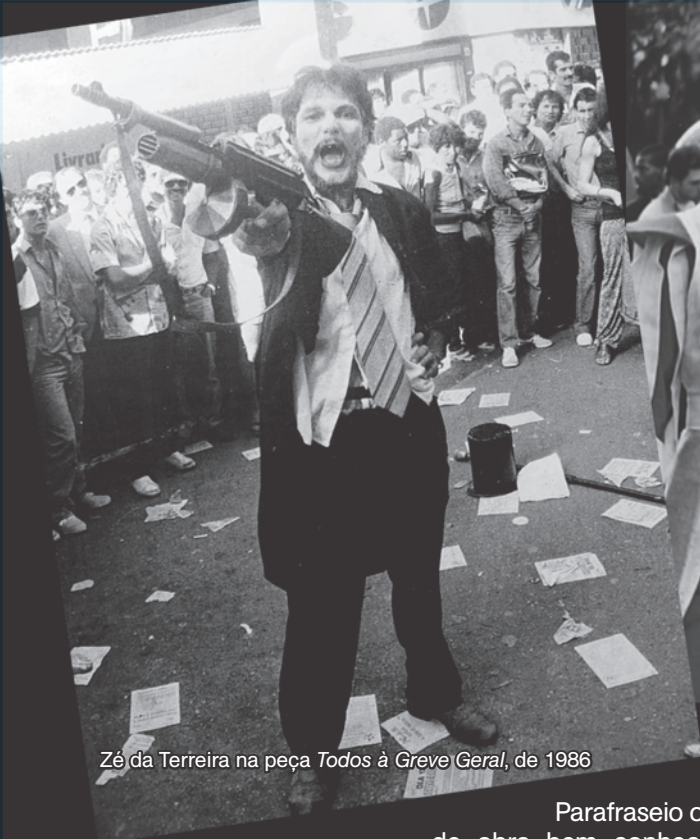
boa A alma de Porto Alegre

Tânia Farias¹



Zê da Terreida

Revista **Cavalo Louco**  35



Zé da Terreira na peça *Todos à Greve Geral*, de 1986



Peça *A Exceção e a Regra*, onde contracena com Tânia Farias e Caio Gomes

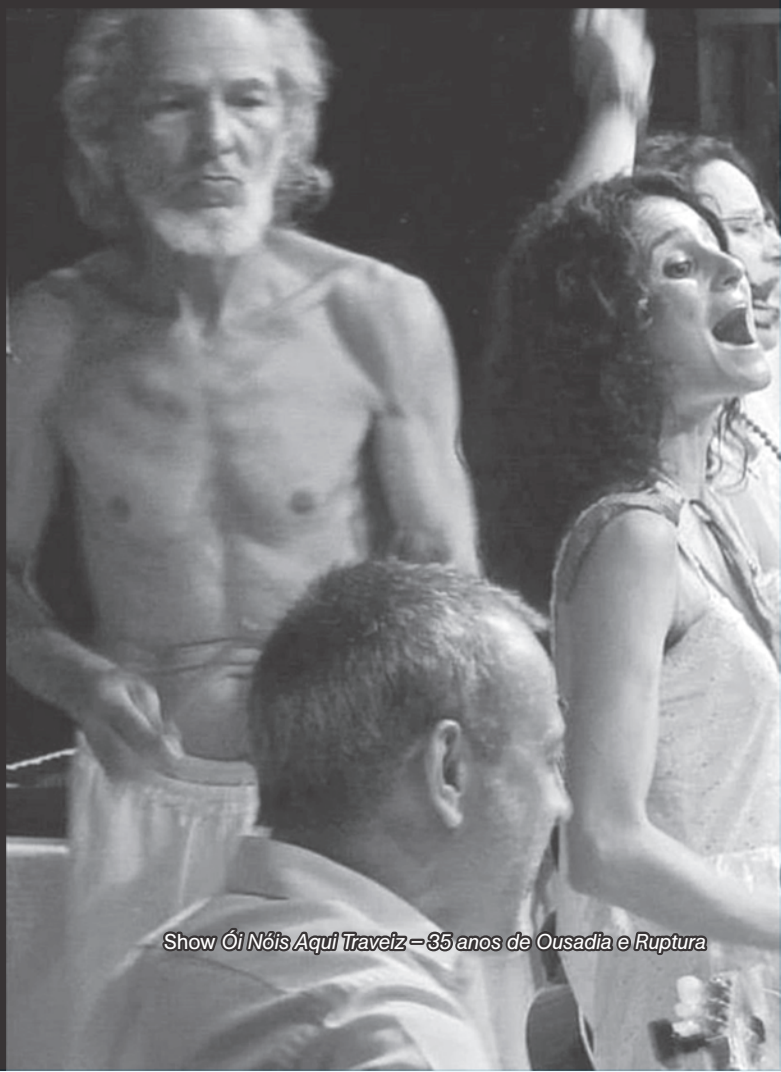
Parafraseio o título de obra bem conhecida *Alma Boa de Setsuan* do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, para descrever este incrível ser humano que foi José Carlos Gonçalves Peixoto da Silva, o Zé da Terreira. Sempre generoso e gentil com todas as pessoas, a quem encontrava cotidianamente nas suas caminhadas pelo Centro ou pela Cidade Baixa em Porto Alegre. Sempre íntegro mostrava a sua indignação com as injustiças do mundo e ao mesmo tempo compartilhava a sua alegria contagiante.

O Zezão, como muitas vezes era chamado por seus amigos, conheceu a Terreira da Tribo na manhã de 15 de julho de 1984. A Tribo de Atuadores Ôi Nóis Aqui Traveiz abriu as portas do seu espaço para o público na noite anterior com um grande show de bandas de punk rock. A conjunção dos astros fez com que naquela manhã dois cancerianos, Zé e Paulo Flores, se reencontrassem na rua da República. Já se conheciam desde 1977, e nas idas e vindas de Zé a Porto Alegre, tinham se encontrado algumas vezes.

Paulo levou Zé para conhecer o espaço e dessas primeiras conversas surgiu o convite para participar das filmagens de um super oito que faria parte da próxima encenação da Tribo *A Visita do Presidenciável*. Uma das cenas do filme, que era sobre o mito de Prometeu, se tratava de uma intervenção cênica que acontecia em deslocamento pela rua da Praia, Zé no papel de Vulcano e Paulo no de Prometeu. Essa intervenção marcou o primeiro trabalho na rua do Zé em Porto Alegre. Ele vinha de experiências com teatro de rua com Amir Haddad e o grupo Tá Na Rua no Rio de Janeiro.

Era um momento difícil para o Zé com a mãe hospitalizada em fase terminal. Quando Zé não estava no hospital ele estava na Terreira acompanhando os ensaios de *A Visita do Presidenciável* e preparando uma intervenção sobre o uso indiscriminado da energia nuclear. A mãe do Zé faleceu e ele voltou para o centro do país só retornando no início de 1985. A partir daí se envolve completamente com o Ôi Nóis Aqui Traveiz participando ativamente de

“Sempre íntegro mostrava a sua indignação com as injustiças do mundo.”



Show *Ôi Nóis Aqui Traveiz* – 35 anos de Ousadia e Ruptura

intervenções cênicas e das primeiras montagens de teatro de rua do grupo: *Teon – Morte em Tupi Guarani* (1985), *A Exceção e a Regra* de Bertolt Brecht (1987) e *A História do Homem Que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo* (1988), levando a arte para todos os públicos da cidade.

O Zé introduz definitivamente o tambor no teatro da Tribo, me conta Paulo Flores. É o momento que surge o tão querido “Zé da Terreira”. Este período marca o início da sua trajetória de atuação artística e política em Porto Alegre.

Na montagem da peça de Brecht ele participa, junto com Johann Alex de Souza e Mário Falcão, da criação das músicas, a partir de ritmos afro-brasileiros. E dessa vivência de cantar nas ruas da cidade nas encenações do Ôi Nós e do ambiente musical da Terreira, que Zé projeta o seu primeiro show: *Césio 137*, uma crítica ao grave acidente que ocorreu em Goiânia com a energia nuclear, que acontece no verão de 1988. “...inesquecível foi o show *Césio 137*, que estreou na Terreira. Nós também tocamos na praia de Arambaré, na beira da Lagoa dos Patos: em determinado momento do show ele nos deixou tocando no palco e correu para tomar um banho na lagoa... voltou molhado e seguimos...” me contou o amigo e parceiro Mário Falcão.

Zé da Terreira foi um brilhante cantor, iniciou nos anos 70 participando de programas de calouros no centro do país e teve a grande experiência de ser parte do elenco do badalado musical *Hair*, mas agora encantava o público porto-alegrense, com a afetação e entrega que lhe eram características. E, sempre, sempre associando a sua voz a um instrumento de percussão, mas claro, principalmente o tambor.

Mário lembra dos ensinamentos do mestre, “Zé me mostrou que, no palco, ser espontâneo pode ser o melhor caminho para estabelecer conexão com a plateia.” E sem

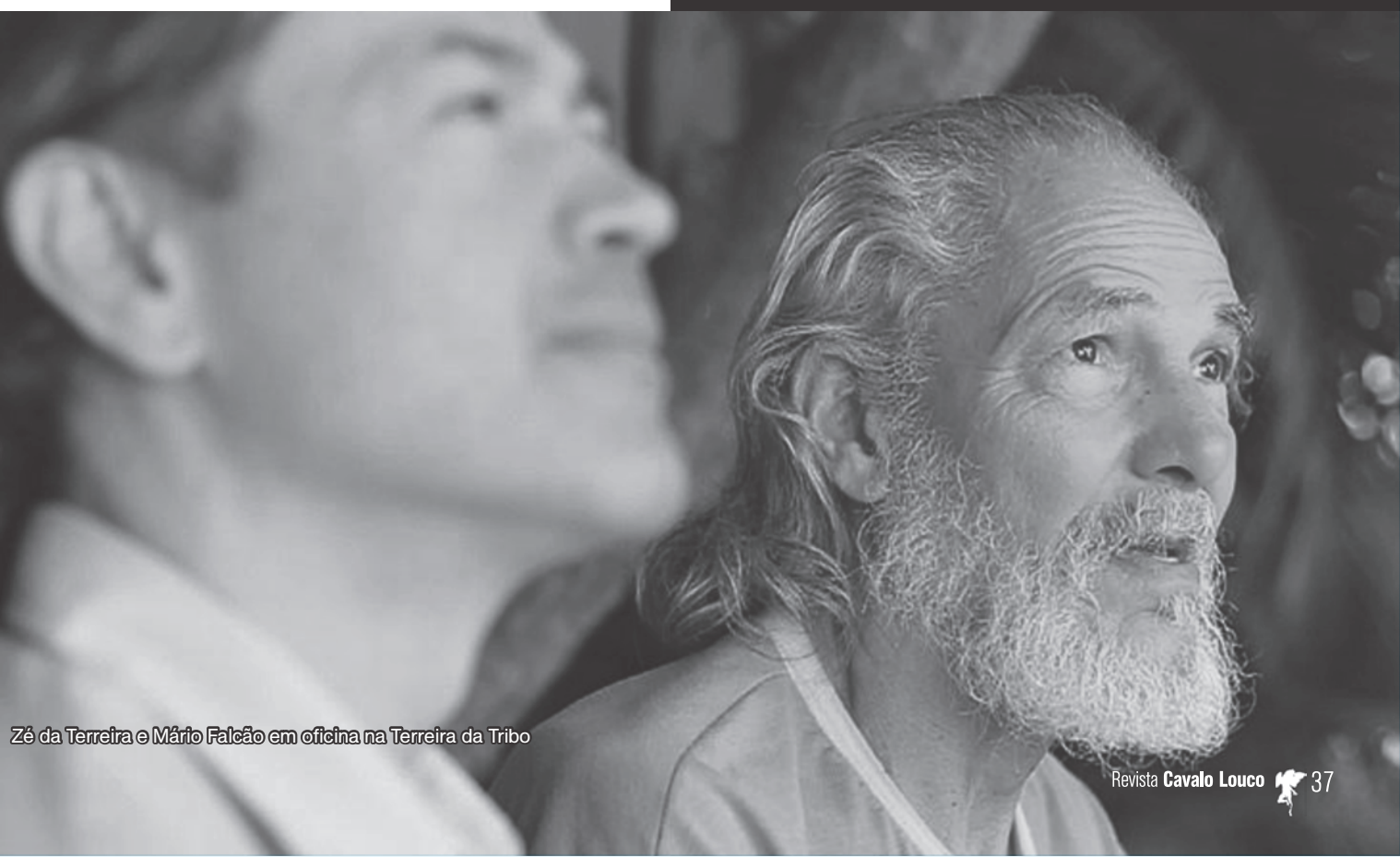
dúvidas Zé foi um artista transparente, sempre nos fazia ver o que ele sentia no momento de sua grande entrega que eram suas atuações.

Eu, esta mulher da cena e do teatro de rua que vós escreve, aprendi a tocar tambor com o Zé da Terreira, numa praça no Centro da Cidade, eu estava formando um grupo de teatro de rua com outras camaradas e nós íamos com ele tocar os tambores no espaço público. Nunca mais os abandonei.

Uma das primeiras experiências que tive com o canto foi com Zé, no espetáculo *Zé Canta Brecht*. O Ôi Nós preparava uma segunda montagem de *A Exceção e a Regra*, e Zé já tinha participado do processo de montagem da primeira versão da Tribo para este texto em 1987, dez anos depois estávamos retomando o texto e eu, Zé e Caio Gomes seríamos o coro cantante do espetáculo. Ensaíamos as músicas criadas pelos camaradas Johann, Mário e Alexandre Vieira. E foi nesse período que surge o show *Zé Canta Brecht*.

Era impressionante como Zé entregava as canções baseadas em poemas de Brecht, ele se apropriou das palavras como se fossem dele próprio. Havia um momento do show em que a indignação tomava conta, e era tão justa, tão das entranhas que só restava o silêncio em todos nós que testemunhamos o seu ato visceral contra todas as injustiças.

Na época, Caio Gomes, outro dos nossos grandes, costumava cutucar o Zé com uma marchinha em que ele perguntava: “Zé da Terreira, quando é que tu vais gravar CD?” E de fato, era preciso um registro da beleza que era o Zé cantando. E assim nasce o CD “Quem tem boca é pra Cantar” (2002), com grandes parceiros, os confirmados Johann, Mário, Alexandre, Caio e ainda Carlos Patrício, Zé Caradípia, Zé Ramos, Ricardo Arenhaldt, Júlio Rizzo, num disco que reuniu composições dele, dos parceiros e amigos e também



Zé da Terreira e Mário Falcão em oficina na Terreira da Tribo

de Nelson Coelho de Castro, Zé Caradípia, João Nogueira e Paulo Pontes. Sem dúvida um disco com muita qualidade musical e conteúdo poético e político.

Nós ainda vivemos um momento lindo de trabalho juntos, o Show que marcou os 35 Anos do Ói Nós Aqui Traveiz, composto pelas canções criadas para os espetáculos do grupo. Uma cantoria celebração que traz ótimas e carinhosas lembranças.

A presença do Zezão também marcou o grupo de teatro de rua Oficina Perna de Pau que tinha Elena Quintana como diretora e mais recentemente o nosso querido Bloco da Laje.

E como se não bastasse a atuação contínua e contundente desse ser humano e artista ímpar ele preparou pra todos nós um grande exercício de trabalho de ator, junto a outro grande parceiro, Carlos Pinto, que foi criador no grupo de teatro de rua, Espalha Fatos, que encarou a direção deste que se chamou *Cartagena* onde Zé da Terreira assumia o papel do andarilho Rubião que era assombrado por fantasmas dos marinheiros Cartagena e Fernão de Magalhães.

Cartagena foi mais um presente dele à cidade.

Zé protagonizou o premiado curta *A Casa Afogada* e recebeu o Prêmio Qorpo Santo, uma homenagem da Câmara de Vereadores de Porto Alegre às pessoas que fazem a cultura teatral da cidade. Uma honraria...

Nós não o reconhecemos em vida como o que ele realmente era, um griô, um mestre cheio de saberes construídos na sua prática cotidiana e compartilhados de forma generosa e gentil. Nós ficamos devendo isso a ele. No Brasil nós já alcançamos algum entendimento em relação a isso. Já entendemos que os nossos patrimônios precisam ser reconhecidos e apoiados em vida. Mas falhamos com o Zé, sem dúvidas, falhamos.

Como já disse aqui, depois de ser apresentada ao surdo (tambor), pelas mãos do Zé, nunca mais me separei deste instrumento, que me acompanhou em diversos espetáculos e ainda hoje anima meu sonho de um espetáculo sobre a história do Samba.

Sobre isso ficou pelo caminho o desejo, não concretizado, de cantarmos junto um samba, que Beth Carvalho colocou na roda: "Não dá pra guardar", tínhamos combinado essa parceria. Mas não importa, sempre que eu tocar o tambor, sempre que o Ói Nós estiver na rua com seus tambores, ele estará conosco e com toda essa legião de pessoas, as mais variadas possível, a quem ele tocou, ensinou e celebrou a vida e a justa indignação. Ele sempre estará presente.



Zezão no ato show em defesa da Terreira da Tribo

O samba diz assim:

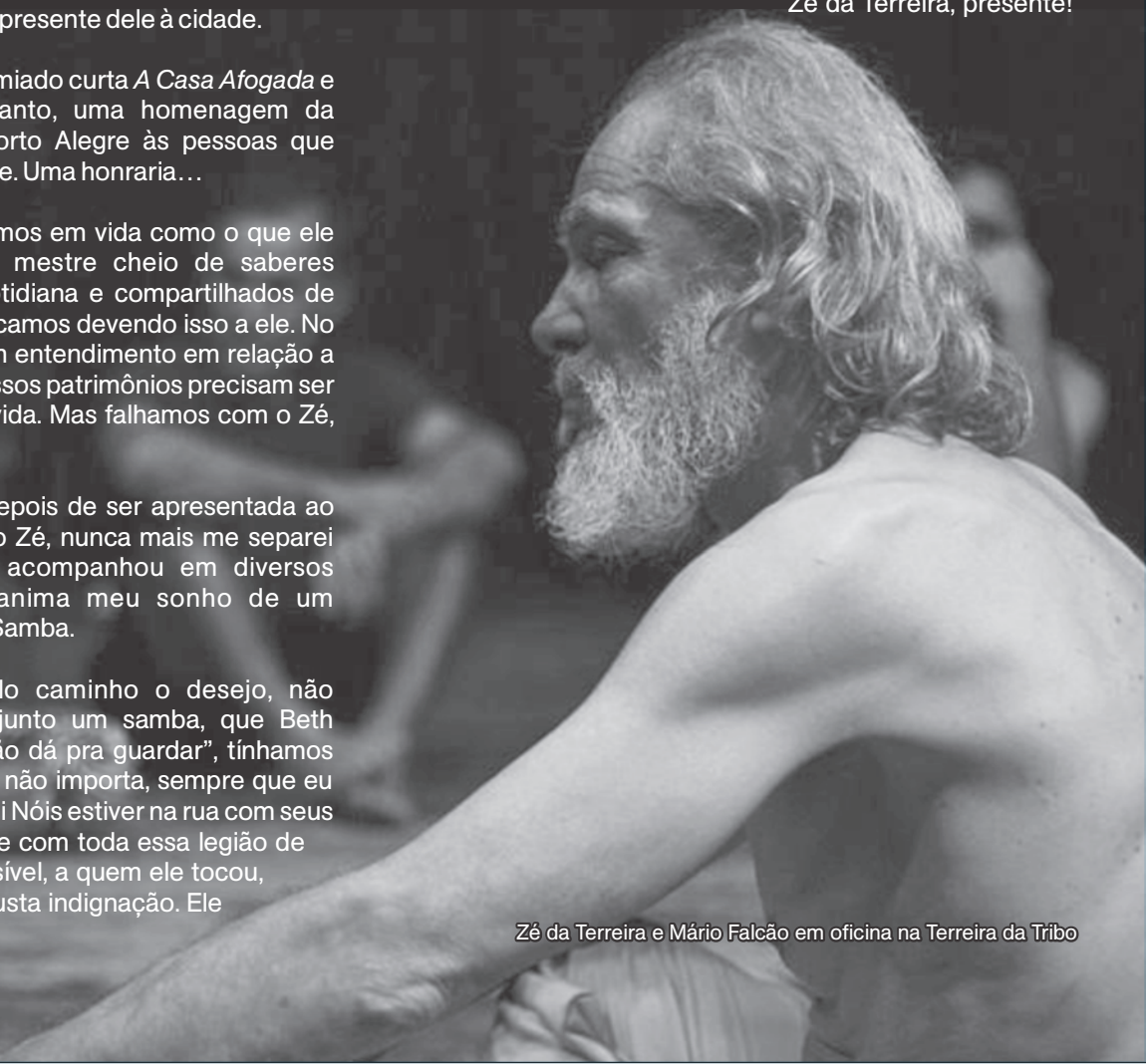
"Ele paga o armazém
Deve lá na padaria
Não tá pendurado no açougue
Porque o açougueiro não fia
O dinheiro do agiota
em com praga de urubu
Se ele bota na poupança
Passa fome ou anda nu"

Nosso mestre morreu nu, um patrimônio, um grande artista popular, motivo de alegria e orgulho.

E em nossa cidade, os senhores do poder, os arautos da cidade dos bueiros entupidos, os adoradores do South Summit, dos espaços públicos privatizados, dos parques cercados, dos que acham a segregação a coisa mais cult que há, não foram escritas notas, não foram enviadas coroas de flores, não mandaram representantes para solenidade de despedida. Eles fingiram que nós não perdemos nada. Talvez eles leiam isso e pensem, "mas eu não sou coveiro".

Pois saibam, um Zé da Terreira merecia que se declarasse solene luto em nosso Porto, já não tão alegre, merecia que os tambores fossem convocados a se reunir nas praças, nas ruas pra soar por muitos minutos. Merecia que as cores fossem convocadas para dançar.

Zé da Terreira, presente!



Zé da Terreira e Mário Falcão em oficina na Terreira da Tribo

Cuidado Que Mancha – Nossa cuidadosa trajetória

Raquel Grabauska¹

Em 2025, o grupo Cuidado Que Mancha comemora 30 anos de formação – 30 anos em que roteiriza, produz, dirige e atua em espetáculos. Desde 2016, o Espaço Cuidado Que Mancha é sua sede. O casarão alugado possui um auditório para apresentações – suas e de queridos convidados –, além de espaço para oficinas, brinquedoteca e biblioteca infantil.

O grupo pesquisa uma linguagem própria, multidisciplinar: mescla música, teatro, rádio e literatura. Tem em seu repertório 16 espetáculos, sendo seis musicais, seis de radioteatro, três de teatro e um espetáculo de performances, além de duas contações de história. Já apresentou durante três anos um programa de rádio para crianças e realizou uma pesquisa para criação de um espetáculo em Língua Brasileira de Sinais.

Tem nove livros – textos de seus espetáculos – publicados, além de um DVD, realização em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre.

Nesses 30 anos de trajetória, o grupo já circulou pelo Brasil via Funarte, Circuito Lâmpada Mágica RS, SESC SP e SESI SP, CBTIJ, além de apresentações na Europa e América Latina. Neste artigo, a diretora do Cuidado que Mancha, Raquel Grabauska repassa os anos à frente do projeto e sua evolução – de projeto musical a espaço de resistência em Porto Alegre.

Desde pequena, eu transformava tudo em arte na escola. Qualquer aula de português virava teatro. Quando comecei a estudar literatura, foi do mesmo jeito. Em artes domésticas, eu era muito feliz criando tudo o que queria. Era uma criança que gostava de matemática – até passar a odiar. Física e química também deixaram de me encantar. Lembro que meus colegas matavam a aula de artes para estudar para as provas de matemática. Eu nunca entendi isso.

Quando estava no segundo ano do segundo grau (como se chamava na época), tive um professor de física que

¹ Raquel Grabauska é diretora, atriz, produtora e escritora. Integra o grupo Cuidado Que Mancha desde 1998. Em 2016 funda o Espaço Cuidado Que Mancha.

para contar quantas folhas havia numa árvore, quantos grãos de areia havia na praça. Dava ludicidade a tudo o que podia. As aulas de física eram tão interessantes quanto as de teatro para mim.

Quando chegou a hora de escolher uma profissão, não tive dúvidas: Artes Cênicas. A escolha foi um choque para quem me conhecia — diziam que uma menina tão inteligente ia “desperdiçar” as notas boas fazendo teatro, algo que “não precisava de estudo”.

Como artista, percorri muitos lugares com minhas apresentações. A relação da arte como “dom” e não como ofício sempre me incomodou. Acredito que é preciso amar o que se faz, claro, mas que não há inspiração suficiente sem uma boa dose de trabalho. Ao me apresentar em diferentes lugares, para públicos numerosos, comecei a sentir necessidade de estreitar as relações com as pessoas que me assistiam. O que as emocionava? O que as fazia rir ou chorar? O que despertava nelas vontade de ver de novo — ou de nunca mais ver? Assim, passei a administrar um pequeno Espaço Cultural, com auditório para quarenta pessoas. Ali, apresentei espetáculos, promovi oficinas em diferentes áreas, rodas de conversa, seminários de literatura.

Foi nesse período que nasceu meu primeiro filho. Mãe artista, filho cobaia. Comecei a buscar lugares que trabalhassem com arte para crianças. Frequentei alguns, todos com profissionais muito qualificados, que sabiam o que faziam. Ainda assim, alguns formatos começaram a me incomodar:

– Meu filho tinha nove meses e fazia aula de música uma vez por semana. Iniciamos em abril, e tudo era lindo. Em setembro, o formato da aula mudou drasticamente: os encontros passaram a ser voltados para o ensaio de uma apresentação de fim de ano, em um palco enorme de um teatro imenso. Para mim, aquilo deixou de fazer sentido. O que eu buscava ali era vê-lo aproveitar a musicalização, descobrir a música e a si mesmo, criar.

– Quando ele tinha um ano e meio, já sabia falar. Num dia chuvoso, era o único aluno na aula. A sequência de atividades costumava ser a mesma todos os dias, mas, nesse dia, ele pediu uma brincadeira que viria mais tarde. A professora não permitiu, porque aquela não era a ordem certa. Outro choque para mim. O que fazer com a espontaneidade da criança? Como se cria sem permissão para criar?

Na busca por atividades culturais para o meu filho, fui experimentando diversas possibilidades e comecei a perceber o que não queria: condução e limites exagerados. A criança presa no espaço. A criança engessada pelo adulto.

Quando ele entrou para a escola, foi feliz no começo. Com o tempo, eu e minha família percebemos que estava sendo difícil para ele ficar lá. Notamos que, embora fosse muito inventivo, era muitas

vezes tolhido, precisava ficar sentado e desenhar dentro das linhas — e isso em uma escola com proposta educacional alternativa. Quando vi o portfólio dele do primeiro trimestre, chorei. Não reconheci nada feito por ele. Vi vários trabalhos confeccionados pela professora. Mais uma vez, entendi como não queria que fosse a educação do meu filho — agora não só nas artes, mas na educação formal.

Quando nasceu meu segundo filho, iniciei um processo parecido: busquei novamente lugares para frequentar com ele. Nesse período, colegas de grupo começaram a me pressionar para que tivéssemos uma sala ampla, onde pudéssemos oferecer oficinas de arte. Comecei a me questionar: já havia tanta gente oferecendo esse tipo de oficina, faria diferença sermos mais um?

Foi assim que surgiu a ideia de uma brinquedoteca e escola de arte para crianças.

Em 2015, o Grupo Cuidado Que Mancha, do qual eu fazia parte, comemorou vinte anos de formação. Em meio aos festejos, borbulharam pensamentos, inquietações e novas ideias. Percebemos a necessidade de estreitar as

“Surgiu, então, a vontade de criar um espaço físico onde pudéssemos estar próximos do público.”

relações com o público. As apresentações nos levavam a muitos lugares, mas havia o desejo de permanecer um pouco mais — não só na memória, na lembrança, no sentimento, mas no convívio.

Surgiu, então, a vontade de criar um espaço físico onde pudéssemos estar próximos do público — um lugar onde as pessoas soubessem onde nos encontrar. Assim nasceu a ideia de uma sede para o grupo, onde pudéssemos criar novos espetáculos, escrever textos, ensaiar, promover encontros e oficinas. Um lugar de convivência, criação e pulsação.

O Espaço Cuidado Que Mancha nasceu em janeiro de 2016. Durante o primeiro ano, o foco foi a infância. Como era preciso explicar às pessoas o que aquele lugar representava, nos autodenominamos uma escola de arte — o que, no entanto, nos incomodava. Existiam muitas escolas de arte, e não era apenas isso que pretendíamos ser. Ainda sem saber como nos definir, seguimos e seguimos experimentando, avançando alguns passos e recuando tantos outros.

Nossa atuação é marcada por muitas ideias, projetos e caminhos que se abrem, se fortalecem e, por vezes, desabam em questões que seriam banais se houvesse políticas públicas voltadas para a cultura.

Arte e dignidade para todos — incluindo os artistas.

Cuidado Que Mancha é um grupo de arte e ativismo social, feito por muitas pessoas: artistas, voluntários e mães que acreditam na arte como um respiro.

Cuidado que Mancha: de projeto musical a espaço de educação e resistência

O Cuidado que Mancha começou, em 1995, como projeto musical. A troca de cartas entre Gustavo Finkler e Jackson Zambelli, que originou o álbum homônimo em 1996, tornou-se em grupo de música infantil com a entrada de Raquel Grabauska em 1998. Viriam depois pesquisa em radioteatro, livros, DVD... numa mistura de linguagens que se sustenta, vigorosa, até hoje. A questão das sonoridades é uma constante na investigação do grupo. Quais sons compõem nosso imaginário? Até onde nossa imaginação nos leva quando ouvimos diferentes estímulos? Quais as sensações que a escuta promove? O cerne da questão passa a ser de que forma as referências e repertórios acústicos de cada pessoa tornam a escuta uma ação única. Ainda que vozes e sons sejam os mesmos, a escuta forma “imagens sonoras” construídas de diferentes modos.

Os repertórios construídos por cada indivíduo dizem respeito a idade, classe social e gênero. Da mesma forma, o lugar ou lugares onde cada um vive e viveu constituem-se como paisagem sonora e vivências auditivas. Interessado em novas sonoridades, o Cuidado que Mancha buscou desde sempre elementos que não fossem instrumentos musicais, mas que pudessem contribuir nos arranjos com timbres diferentes e inusitados.

Assim, em todos os trabalhos do Grupo, há a busca por sonoridades cênicas, a procura constante por objetos não musicais que servissem para a extração de sons. Ao longo da trajetória do Cuidado que Mancha, essa ideia teria seus contornos



Raquel Grabauska em *Elas Por Elas - Mulheres Artistas no Palco*

renovados. *Herlóí*, o *Herói* teve praticamente toda a base percussiva da sua trilha sonora executada com objetos não musicais.

A pesquisa sonora-teatral deixava então de constar apenas nas execuções musicais e passaria a integrar a interpretação dos atores. Os objetos de cena começariam a ser utilizados também para a criação de ambiências e ruídos de cena.

A substituição do elemento visual pelo elemento

auditivo mostrou-se caminho interessante para a produção teatral, por surpreender ao público e exigir atenção diferenciada.

A plateia nem sempre vê o cenário onde se passa a história, mas diverte-se ao presenciar o que seria a execução ao vivo de um cenário sonoro, acabando surpresa com o tipo diferente de atenção que isso requer.

A curiosidade constante é o motor do Cuidado Que Mancha.



Quem não dança balança a criança

Motor de ativismo social

Desde 2021, o Cuidado que Mancha desenvolve e executa os projetos sociais Mãos de Mães, com objetivo de geração de renda para mães desempregadas, o Cuidado Que Lancha, que oferece refeições para pessoas em situação de vulnerabilidade social e o CQM+, central de triagem e distribuição de doações (roupas, alimentos e móveis) para mais de 20 comunidades, incluindo aldeias indígenas de Porto Alegre e interior do RS.

A arte permeia essas ações sociais. No Mãos de Mães, além das oficinas de geração de renda, são proporcionadas atividades artísticas para as mães e suas crianças – e a semana do projeto sempre é encerrada com um espetáculo artístico. No Cuidado Que Lancha, algumas das ações são acompanhadas por um cortejo musical.

O Cuidado que Mancha tem “Arte e Dignidade para Todos” como lema, mas derrapa quase sempre no mesmo obstáculo.

Ideias? Temos.

Vontade? Temos!

Possibilidade de execução? Às vezes.

Possibilidade de continuidade? Raramente.

É normal que as ideias acabem por se esvair dado o somatório de tarefas, dada a impossibilidade da criação bastar por ela mesma. A ideia é pouco valorizada, o pensar é pouco valorizado. Trabalhar em equipe, dando corpo à ideia, é vital. Precisa haver troca para que a ideia se desenvolva. Questionar, aprimorar, avançar e recuar. Para tanto, é necessário que se tenha tempo, espaço e condições de trabalho.

Como fazer isso pagando aluguel? No nosso caso, alugamos uma casa com duas alas. Temos bastante espaço para desenvolver as atividades, mas não temos mão de obra. Quando trabalhamos com voluntários, além de depender deles, também dependemos do entendimento que cada um tem sobre o que é voluntariado: qual o comprometimento, qual a periodicidade, qual a prioridade que isso tem na vida de cada um. E essa variável influencia completamente o todo. Porque se na mesma semana todos os voluntários tiverem um imprevisto, forem chamados para um trabalho que os remunere ou simplesmente não puderem/quiserem estar, não acontece a ação. Criar um coletivo é bastante difícil, pois requer descentralização – ao mesmo tempo em que é necessário estabelecer regras comuns, é essencial que haja um norte para o qual as ideias possam convergir e resultar.



Cuidado que Ronca



© Natal de Natael

18 anos de um ninho teatro. TEATRO DE GRUPO E SEUS POSSÍVEIS

Edceu Barboza¹

[...] Será que o sol sai pra um voo melhor?
Eu vou esperar, talvez na primavera
O céu clareia e vem calor vê só
O que sobrou de nós e o que já era
Em colapso o planeta gira, tanta mentira
Aumenta a ira de quem sofre mudo
A página vira, o são delira, então a gente pira
E no meio disso tudo
‘Tamo tipo
Passarinhos soltos a voar dispostos
A achar um ninho
Nem que seja no peito um do outro [...]
(Leandro Oliveira - Emicida)

Um ninho se constrói a partir de muito trabalho e do uso de uma artesanania que só os pássaros dominam tal técnica: de muitos voos, coleta de diversos materiais (palhas, gravetos, barros), assim, numa trama dança, ninhos são feitos para serem moradas de pássaros. Uma construção onde se gesta vida e um modo de viver, até que um novo voo surja em busca de apreender o mundo. E a música nos lança a pergunta: “Será que sol sai pra um voo melhor?” Ao tempo em que, sem resposta objetiva, me leva a pensar em muitas maneiras de respondê-la, o sol sempre sai e de alguma maneira nos ilumina em nossas saídas e voos táticos, dispostos a construir esse ninho que agora partilho.

Foram tantas e tantos que habitaram esse Ninho, hoje somos seis pássaros-integrantes, que todos os dias se desafiam na manutenção desse espaço-grupo-ninho, entre tantos voos diferentes, vivemos a tática de refazimento do projeto de grupo. Muitos passaram, deram sua contribuição e alçaram voos para construir ninhos noutros territórios.

“– Quais os alicerces e as principais questões que dizem respeito ao Teatro de Grupo?”
(Rosyane Trotta)

Esta escrita tem espaço e tempo de poesia, canto de pássaros, cheiro de ninho e sensações de voos. Ela costura e perfaz uma

¹ Edceu Barboza é Artista-Produtor-Pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGARC – UFRN. Membro fundador do Grupo Ninho de Teatro (2008) e gestor cultural da Casa Ninho (2011).

**“Muitos passaram,
deram sua
contribuição e
alçaram voos para
construir ninhos noutros
territórios.”**



encruzilhada coletiva que, no andar, enxerga horizontes im/possíveis, pois sim, um grupo de teatro é feito da pulsão de desejos e, ao desejar, vai criando micro realidades ou mesmo recriando-as, pois estes estão agindo no campo das im/possibilidades, sejam externas e internas, mas sem fazer disso um freio para seus giros criativos-produtivos-gestativos. Ou seja, o girar nunca cessa, ainda que muitos fatores tentem impor tal freio.

Quando escrevo im/possibilidades externas, quero dizer o quanto os grupos de teatro, não todos, estão, ou podem estar, numa contramão das relações do macro poder, embora estes façam, com suas ações/projetos, economias no campo das artes. Estão na contramão porque articulam outros jeitos de se manterem vivos.

Convido para esse pensamento Ailton Krenak, quando nos apresenta sua cosmovisão, nos alimentando, de como ele e seus nossos-ancestrais sempre estiveram em luta para *adiar o fim do mundo*. Assim penso que seja o sujeito teatro de grupo, estamos sempre produzindo possibilidades de continuar, de existir e resistir fazendo e para seguir “talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, [teatrais] inclusive prazerosos” (KRENAK, 2019, p. 63).

No caso do Grupo Ninho de Teatro, que em 2026 completará dezoito anos, e de tantos outros, esses paraquedas provocam um certo giro contrário ao do grande mercado e vão fazendo surgir microações, que permitem às tais experiências deslocar noções hegemônicas, econômicas e também sociais. Não quero dizer com isso que grupos de teatro não se utilizam das leis do grande mercado, porém, pelo próprio jeito que se organizam e compreendem o fazer teatro em grupo, acabam por desviarem dessas lógicas para sustentar seus projetos dentro de suas escolhas e autonomias, que além de artísticas, articulam escolhas políticas junto aos territórios em que estão inseridos. E assim, vai sendo construída uma outra arquitetura da vida e do viver em suas dimensões micro e macro, essas escolhas provocam outras presenças nesse mundo tão adoecido. Essas presenças, seja dentro ou fora da cena, reverberam possibilidades de microfissurar os poderes que assolam nossos mundos coletivos.

Teatro de grupo me ocorre, então, como a criação de pequenos núcleos políticos que, à revelia e rebeldia de certos sistemas de poder, criam células de resistências ou fontes de convivência em diferentes territórios e estabelece ritos de cosmovivências, pois acredito que o ajuntamento de pessoas-artistas para a efetivação coletiva de qualquer projeto passa pelo estabelecimento dos sentidos e sentimentos simbólicos e práticos do exercício democrático.

A pesquisadora Rosyane Trotta nos ajuda a pensar o espaço de grupo através das práticas de seus/suas integrantes, quando estes se dedicam ao mesmo tempo a:

[...] manufatura [de] adereços, bonecos, máscaras e figurinos, idealiza e executa cenários, pesquisa e elabora textos, escreve releases, programas, toca instrumentos, carrega baús, andaimes, passa roupa e costura, bate prego e faz faxina, cozinha e vai ao

banco, azeita secretários [e gestores] de cultura e dá palestras, vende seu produto, participa de reuniões e movimentos... (mesmo que por vezes haja uma divisão de tarefas e nem todos façam tudo). Em cada uma dessas atividades, ele afirma sua autonomia, sua responsabilidade e sua autoria sobre o espetáculo, os destinos do grupo e o seu próprio. E, neste ponto, é imprescindível afirmar que toda a atividade, ainda que aparentemente mecânica, é ou pode ser criadora (1995, p. 44).

“Nessa profusão de acionamentos, o grupo desperta sua autonomia e cria microrrealidades sócio-poético-políticas.”



Espectáculo *Avental Todo Sujo de Ovo*, 2009.



Espectáculo *Charivari*, 2009.

Nessa profusão de acionamentos, o grupo desperta sua autonomia e cria microrrealidades sócio-poético-políticas, outros possíveis dentro desse imaginário do sujeito histórico teatro de grupo. É estar o tempo inteiro disposto ao acesso de nossos sujeitos políticos e como vamos nos re/compondo dentro de uma visão de cidadania (ou numa desconstrução das noções de cidadania que imprime um sentido colonial nas convivências).

Essa visão nos permite traduzir nossas práticas grupais como agenciamentos de uma outra realidade histórica, quando pensamos nas diferentes maneiras de se produzir teatro, portanto, ainda em acordo com a referida autora, grupo:

[...] é uma estrutura de organização, produção e criação coletivas. Não há nenhum integrante inerte e há pouquíssimos desníveis de engajamento. Cada integrante deve estar apto a desempenhar as funções de administração quanto de atuar na concepção e na criação da cena. Grupo aqui é uma entidade de participação social, de estudos e difusão de elementos da cultura (...). Não é uma microempresa, mas uma sociedade: não mantém financeiramente seus integrantes, mas paga-os (TROTTA, 1995, p. 42).

É nesse espaço de participação ético-social que a autora nos provoca a pensar as práticas de teatro de grupo como um fazer teatral, que evoca elementos que se estendem para seus entornos, sobretudo àqueles que tenham sedes artísticas. No caso do Grupo Ninho de Teatro, temos, há 14 anos, a Casa Ninho como sede artística e Ponto de Cultura, que promove múltiplas ações para a cidade com foco central nas artes da cena. Essa expansão do fazer é o que nos aponta tais práticas grupais como uma cultura teatral que se articula com camadas outras, que não apenas a poética. E assim, vai tecendo uma teia de relações com os mais diversos agentes e espaços do território, portanto, nos dando uma dimensão viva do que é semeado dentro desse olhar/corpo e o que se quer colher, numa constante atualização da dimensão teatral para além da linguagem, nos conduzindo a pensar em como o movimento de sociedade afeta o fazer teatral, bem como o contrário.

Mergulhar nessa experiência parte do desejo de criar, ou mesmo recriar constantemente, o próprio entendimento do que seja o ser ou fazer teatro de grupo. Como um constante abrir de uma gira e entrar numa roda que nos possibilite derivar e pegar outras ruas e encruilhar os saberes e os fazeres que os muitos e diversos grupos nos dão como pequenos grandes mundos teatrais. Isso porque



Espectáculo © Menino Fotógrafo, 2011.



Espectáculo Jogos na Hora da Sesta, 2012.



Espectáculo *A Lição Maluquinha*, 2013.

Julio Cesar MR.

“Teatro de grupo é uma vastíssima escola, diversa e plural, que a todo momento desestabiliza para então firmar novamente o passo.”

teatro de grupo é uma vastíssima escola, diversa e plural, que a todo momento desestabiliza para então firmar novamente o passo.

Ser, estar e fazer teatro de grupo nos abre as veias do mundo, para que nele nós tenhamos língua e possamos, assim, falar de nossos mais profundos eus e nós, pois, nesse jogo, a individualidade está em frequente sintonia com a coletividade. Fazer teatro de grupo é compreender-se como sujeito-artista-político que vai construindo relações do seu fazer com os seus entornos. É um fazer que vai tecendo redes que despertam autonomia de si e nessa microssociedade se reflete a macroestrutura em que tal grupo está inserido. O contrário disso não desenha o gesto social que é o ser grupo, compreendendo, assim, que teatro de grupo dimensiona um fazer micropolítico que se relaciona a todo momento com as macroestruturas que o circunda. Falo isso a partir da vivência de dezoito anos de travessia grupal no Grupo Ninho e na leitura de outros grupos espalhados por outros territórios.

O filósofo e professor Peter Pál Pelbart, em diálogo com outros filósofos, apresenta uma dada noção de potência e desejo, que se expande a partir da coletividade. O desejo, que escrevo nessas linhas, é então uma criação de vidas, pois nunca desejamos sozinhos, sempre estaremos desejando a partir do ajuntamento de outras partes que nos atravessam como:

[...] um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. (PELBART, 2010, p. 1).



Espectáculo *Poeira*, 2016.



Espectáculo *Cabras*, 2022.

Pelbart nos lança uma dimensão para pensarmos potência como um misto de desejos que se multiplicam na coletividade. Assim, vamos aprendendo, nos voos do Grupo Ninho de Teatro, o que é, o que pode e o que poderá ser. Nesse aprendizado cotidiano o nós-grupo vai revisitando esse corpo teatro de grupo que, ao produzir, também o desconhece, pois é constantemente afetado por novos desejos que o faz se experimentar em suas potências de ser teatro, de ser grupo.

O Grupo Ninho de Teatro foi criado no ano de 2008 e, ao longo de dezoito anos, produziu um repertório de nove espetáculos, quatro filmes e uma websérie, além da criação da Escola Carpintaria da Cena, Formação Livre em Teatro e Tradição. Repertório de espetáculos: *Bárbaro* (2008), *Avental todo sujo de ovo* (2009), *Charivari* (2009), *O Menino Fotógrafo* (2012), *Jogos na Hora da Sesta* (2012), *A Lição Maluquinha* (2013), *Poeira* (2016), *Cabras* (2022), *Pessoas [experimento]* (2024), *Fractais* (2024/2025). Criações audiovisuais: *Memória em Movimento*, *Grupo Ninho 10 anos levantando Poeira* (2018), *Fractais Filme* (2021), *Cabras [experimento]* (2021), *Websérie Memórias de Mestras e Mestres - cartográfica audiovisual do Saber-Fazer* (T1. 2022/ T2. 2023), *DOC Cabras* (2025).

A sede do grupo e Ponto de Cultura Casa Ninho se constitui como um lugar que contribui para a formação, a fruição e a promoção das artes da cena do/no Cariri. Através de suas ações, o Grupo Ninho tem apostado em construir redes e parcerias locais e de outros territórios, para a

potencialização de suas criações, dialogando com os saberes e fazeres das tradições populares e aprofundando, nesses anos, sua pesquisa de linguagem num entrelaçamento que (re)pensa as dimensões das artes da cena e suas relações na contemporaneidade, numa costura poética/pedagógica/ética/política/social.

Voltando mais uma vez a Ailton Krenak, este nos lança a pergunta: “De que lugar se projetam os paraquedas?”, ele diz que é do espaço dos sonhos. Sonho como ação política, gerador de atitude nos impulsionando para olharmos com sensibilidade e cuidado para nós mesmos, como:

Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza [...], mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada [...]. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar (2019, p. 66).

Compreendo esse lugar dos sonhos, de que nos fala Krenak, como a ação de lançar paraquedas nessa dura realidade que vivemos como mundo-grupo, porém, estamos exercendo e movendo sonho-ação, que principia no que eu faço de mim, que reverbera no outro, do que fazemos de nós grupo e reverbera na sociedade, fazendo disparar um movimento micropolítico que, sem dúvidas, tenciona os nossos entornos numa mudança dos estados duros. Isso nos faz atentar para um não se render ao que é ditado pelas macropolíticas.

Um grupo de teatro é então a materialidade de sonhos de um outro humano e sociedade possíveis?



Ponto de Cultura Casa Ninho, 2011.



Espetáculo *Fractais*, 2025.

REFERÊNCIAS

- KRENAK, A. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PELBART, P. P. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade: O Indivíduo, o Comum, a Comunidade, a Multidão (2010). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. (Verbete da Enciclopédia). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544502/elementos-para-uma-cartografia-dagrupalidade-o-individuo-o-comum-a-comunidade-a-multidao-2010-sao-paulo-sp>. Acesso em: 11 de jul. 2020.
- TROTTA, R. **Paradoxo do Teatro de Grupo**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz: Musealização do Efêmero e Resistência Cultural

Bárbara Hoch¹

O Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz representa uma iniciativa pioneira na museologia brasileira: o primeiro museu dedicado exclusivamente à preservação da memória do Teatro de Grupo. Criado legalmente em 2023, mas com raízes que remontam a 2015, esta instituição emerge como resposta à necessidade de documentar e preservar uma forma de arte marcada pela efemeridade, pelo engajamento político e pela criação coletiva. Sua existência desafia as bases tradicionais da museologia, propondo novas metodologias para a musealização de práticas performáticas e efêmeras que questionam os limites entre arte e vida, entre passado e presente, o Museu da Cena é um museu vivo.

A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, fundada em 31 de março de 1978 durante a ditadura militar brasileira, desenvolveu ao longo de 47 anos uma prática teatral singular baseada na criação coletiva, na ocupação de espaços públicos e na resistência política. Desde sua origem, o grupo demonstrou consciência excepcional da importância histórica de seu fazer artístico, implementando práticas sistemáticas de registro e preservação que precederam em décadas a formalização do museu.

O nome do grupo, inspirado na música "Ói Nós Aqui

Tra Veis" dos Demônios da Garoa, já carregava o signo de resistência: "Se voçeis pensam que nós fumos embora / Nós enganemos voçeis / Fingimos que fumos e vortemos / Ói nós aqui traveiz". Esta postura de permanência e luta permeou todas as ações subsequentes do coletivo.

A partir de 1978, cartazes, reportagens, fotografias e, posteriormente, objetos tridimensionais como figurinos, máscaras e cenografias foram conscientemente preservados. Esta prática evidencia uma compreensão intuitiva da musealidade presente nos vestígios materiais de uma arte efêmera. Como expressa o fundador Paulo Flores: "Vamos guardar que é para o museu. Isso não é tocado. Isso não é transformado". A criação do Selo Editorial "Ói Nós na Memória" em 2004 ampliou significativamente as estratégias de preservação, incorporando a dimensão bibliográfica ao projeto de memória do grupo, esta iniciativa editorial precede e fundamenta conceitualmente o futuro museu, demonstrando a compreensão de que a memória teatral exige múltiplas formas de documentação e difusão.

Gênese e Consolidação do Museu da Cena

O projeto do Museu da Cena foi idealizado em 2015 por Sandra Regina Steil (in memoriam), Tânia Farias e Paulo Flores, consolidando-se institucionalmente em 2023 mediante ata registrada em cartório. Esta formalização representa o culminar de um processo de musealização que

¹ Bárbara Hoch é museóloga e mestranda em ciência da computação, especialista em documentação museológica, conservação preventiva e repositórios digitais.



complementar estratégica que amplia significativamente o alcance do acervo sem substituir sua existência física nem descaracterizar sua vocação presencial.

A digitalização representa uma estratégia fundamental de preservação e democratização do acesso, especialmente relevante considerando os eventos catastróficos de 2024. Até a enchente, cerca de 1.300 itens de um total estimado de 5.000 documentos haviam sido identificados e classificados, sendo 300 deles em processo avançado de catalogação e difusão pública. Esta coleção inclui materiais gráficos produzidos pelo próprio grupo e clípgens jornalísticas coletadas sistematicamente de 1977 a 2002.

se desenvolvia há décadas, transformando práticas empíricas de preservação em metodologias museológicas rigorosamente estruturadas. Desde 2019, o museu adota as normativas do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), particularmente o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM), profissionalizando suas práticas de documentação e catalogação. Esta adesão às diretrizes nacionais não representa apenas uma formalidade burocrática, mas uma estratégia consciente de legitimação e sustentabilidade institucional a longo prazo.

A especificidade fundamental do Museu da Cena reside em sua área de atuação: a musealização de práticas teatrais efêmeras, corporais, coletivas e orais. Esta linguagem artística desafia frontalmente os parâmetros tradicionais de conservação e documentação museológica, exigindo abordagens metodológicas inovadoras que reconheçam a performance como produtora legítima de legado histórico. O processo de criação cênica é compreendido como ato de musealização em tempo real, transformando a efemeridade da cena em matéria museológica permanente.

“A digitalização representa uma estratégia fundamental de preservação e democratização do acesso.”

O Repositório Digital e as Estratégias de Acesso

Em 2021, o museu implementou um repositório digital utilizando o software livre Tainacan, ferramenta desenvolvida pela Universidade Federal de Goiás em parceria direta com o IBRAM. Esta plataforma tecnológica permite a organização padronizada de informações, facilita o acesso público democratizado e assegura a longevidade dos dados através de metadados customizados e sistemas de filtros avançados.

O site museu.oinoisaquitraveiz.com constitui-se como espaço dinâmico de memória e ativação política, apresentando reflexões teóricas, vídeos documentários, registros fotográficos e atualizações constantes sobre o processo de documentação do acervo. Este repositório digital não configura um museu virtual, mas uma ferramenta

A Catástrofe de 2024: Perdas e Resistência

Em 3 de maio de 2024, uma enchente histórica provocada pelas alterações climáticas e pelo descaso político sistemático atingiu drasticamente Porto Alegre, comprometendo severamente a sede da Tribo e o acervo precioso do Museu da Cena. A água ultrapassou 1,60m dentro do espaço cultural, permanecendo estagnada por aproximadamente 20 dias consecutivos. O impacto foi absolutamente devastador: instrumentos musicais, adereços cênicos históricos, figurinos únicos, equipamentos técnicos e parte significativa do acervo histórico foram danificados ou completamente perdidos.

Entre as perdas irreparáveis mais dolorosas estão 36 cartazes originais que, apesar de armazenados cuidadosamente em mapotecas especializadas, foram irremediavelmente comprometidos pela enchente.

Paradoxalmente, estes itens já haviam sido digitalizados em alta resolução, evidenciando de forma dramática a importância estratégica da preservação digital como medida preventiva essencial.

A resposta comunitária à catástrofe demonstrou extraordinária capacidade de mobilização social em torno da Tribo de Atuadores e seu patrimônio cultural com quase meio século de existência. Mutirões organizados sistematicamente entre junho e agosto de 2024 reuniram aproximadamente 100 pessoas voluntárias, incluindo figuras políticas, profissionais da cultura, vizinhos solidários e amigos do grupo. O processo técnico de recuperação baseou-se rigorosamente em pesquisas conduzidas pela museóloga Bárbara Hoch e em testes da atuadora, artista visual e figurinista Tânia Farias, resultando na aplicação controlada de solução de borato de sódio para impedir efetivamente o desenvolvimento de microrganismos nocivos. Este esforço coletivo possibilitou a recuperação de aproximadamente 800 itens valiosos, evidenciando claramente como a dimensão comunitária do projeto transcende aspectos meramente técnicos.



Trabalho de recuperação do acervo (2024)

O Museu da Cena, reconhecido por sua comunidade, alinha-se conscientemente aos princípios fundamentais da museologia social contemporânea, compreendendo o museu como espaço privilegiado de escuta, participação ativa e protagonismo comunitário. Esta abordagem metodológica reconhece a centralidade dos sujeitos e das experiências coletivas no processo de construção da memória, reafirmando o papel transformador do museu como ferramenta de mudança social.

Um dos trabalhos desenvolvidos é a prática sistemática da história oral, que ferramenta absolutamente essencial para consolidar a memória imaterial do teatro de grupo. Depoimentos de membros históricos da Tribo e integrantes de outros coletivos teatrais brasileiros são registrados metodicamente, reconhecendo que a dimensão performática da arte teatral exige documentação que transcenda significativamente os vestígios materiais convencionais.

Reconhecimento Oficial e Legitimidade Institucional

O ano de 2025 marca uma conquista histórica fundamental para o Museu da Cena: o reconhecimento oficial como instituição museológica pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), sob código identificador 273046. Este registro oficial certifica que a instituição contribui legitimamente para o desenvolvimento e monitoramento da Política Nacional de Museus, conforme critérios rigorosamente estabelecidos no Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009). Paralelamente, o museu obteve cadastro no Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEM/RS) sob registro 1.124, integrando oficialmente a 1ª Região Museológica. Este duplo reconhecimento, federal e estadual, representa uma validação institucional absolutamente fundamental para a consolidação definitiva do projeto, superando incompreensões anteriores sobre sua natureza inovadora.

Conclusões

O Museu da Cena Ói Nós Aqui Traveiz representa uma inovação conceitual e metodológica revolucionária no campo museológico brasileiro contemporâneo. Sua proposta pioneira de musealização do efêmero teatral desafia paradigmas estabelecidos e oferece caminhos alternativos promissores para a preservação de patrimônios culturais emergentes. O reconhecimento oficial pelo IBRAM representa não apenas a consolidação jurídica desta experiência singular, mas também o fortalecimento significativo de práticas museológicas comprometidas com a pluralidade, a resistência cultural e a transformação social. Sua existência reafirma que a preservação da memória do teatro exige sensibilidade metodológica às especificidades de cada linguagem artística, estabelecendo novos marcos conceituais para o campo museológico nacional.



Projeto de História Oral com Paulo Flores (2022)

Na lama Pai Ubu

Bob Sousa¹

O espetáculo *Ubu Tropical*, na criação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, é uma poderosa manifestação artística que retoma o clássico de Alfred Jarry, *Ubu Rei*, e o transporta para o cenário contemporâneo brasileiro. A obra, de natureza farsesca e grotesca, encaixa-se perfeitamente na proposta do grupo gaúcho, que se caracteriza por um teatro de intervenção, tanto político quanto social. Nesta versão, os elementos da cultura tropical, da política e da crise ambiental são amalgamados em uma narrativa que expande o original para denunciar, de forma ácida e crítica, as forças de poder e exploração no Brasil atual.

A visualidade de *Ubu Tropical* é um dos grandes trunfos do espetáculo. Em consonância com a estética carnavalesca e crítica do grupo, a encenação é marcada por um visual carregado, uma mistura entre o grotesco e o festivo. Parangolés são utilizados como uma metáfora visual poderosa, que acentua a crítica social e política. A multiplicidade de figurinos e adereços vibrantes, costuradas ao corpo dos atores, cria um contraste entre a exuberância tropical e o conteúdo mórbido da trama, onde o desejo insaciável de poder e destruição de Pai Ubu se espelha nos desmandos contemporâneos.

Ao transportar Pai Ubu e sua farsa grotesca para a rua, o coletivo engaja diretamente com o espaço urbano e os

corpos que o habitam, transformando o espetáculo em uma intervenção que ressoa com os problemas sociais e políticos do Brasil contemporâneo. A rua, enquanto espaço democrático e coletivo, amplifica a crítica à corrupção e ao poder insaciável do personagem. A cidade, e mais especificamente, a praia, muitas vezes palco das manifestações populares, torna-se o cenário ideal para a denúncia de injustiças, proporcionando um encontro direto entre arte e realidade.

Essa escolha não é apenas estética, mas também política. O grupo busca romper com o teatro institucionalizado, criando um espaço de performance que é acessível a todos, independente de classes sociais. A rua como palco torna a mensagem ainda mais incisiva, pois não há barreiras que distanciem o público das reflexões sobre os desmandos políticos que o espetáculo provoca. Além disso, o caráter efêmero e improvisado da encenação no espaço público desafia a ordem estabelecida, subvertendo o controle social e institucional sobre a cultura.

A presença do espetáculo na rua também potencializa o efeito de imersão, já que os atores interagem diretamente com o ambiente urbano e seus passantes, convidando-os a participar ou, no mínimo, a testemunhar o teatro como uma forma de ativismo. Esse contato direto com a população amplia o impacto da obra, criando uma relação dinâmica entre a encenação e o espectador. Aqui, a cidade é palco e personagem, e o público, parte integrante da cena, é chamado a refletir sobre o estado do país.

¹ Bob Sousa é fotógrafo, pesquisador, crítico e doutorando em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Unesp, onde tem Mestrado em Artes. É jurado de Teatro da APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes e do Prêmio Arcanjo de Cultura.



Essa ocupação dos espaços urbanos pela arte reconfigura a função do teatro, que não se limita ao entretenimento, mas assume uma postura crítica e engajada, confrontando diretamente as questões sociais mais urgentes, como a devastação ambiental e a exploração do povo indígena. *Ubu Tropical*, ao dialogar com a rua, expande sua força como uma ferramenta de denúncia, enquanto celebra a resistência através da arte, mantendo viva a tradição do teatro como uma voz ativa contra a opressão.

A cenografia e os figurinos, na excelente criação de Tânia Farias, reforçam esse caráter simbólico, onde florestas dilapidadas e a população indígena exterminada ganham representação visual e crítica. Os atores, cobertos de lama e adornados de símbolos da pilhagem, materializam a metáfora da devastação que o espetáculo denuncia: a terra saqueada, a natureza destruída, a cultura silenciada. Há uma

fusão de elementos visuais brasileiros e internacionais, onde o grotesco e o bufão se manifestam de maneira intensamente visceral.

O elenco de atores da Ói Nós Aqui Traveiz entrega uma atuação energética e crítica. Pai Ubu, figura grotesca por excelência, é encarnado como o símbolo máximo da corrupção e da insensatez. Sua pança insaciável representa não apenas a voracidade do poder, mas também o descaso com o outro, com o meio ambiente e com a justiça. Mãe Ubu, cúmplice e igualmente devoradora, atua como uma extensão dessa fome pelo poder, reforçando o cinismo e a estupidez das elites políticas retratadas.

A interação entre os atores e o espaço urbano, outro elemento característico da companhia, expande os limites da cena e insere o público na dinâmica de ação. O uso da rua como palco é simbólico: traz o teatro para o território público,

politiza o espaço e torna a experiência mais visceral e próxima do público, resignificando a própria noção de poder e resistência.

A música original, composta por Johann Alex de Souza, também contribui para essa construção crítica, criando um tom de celebração distorcida, onde o país em destruição é simultaneamente devorado e exaltado. A sonoridade do espetáculo, executada ao vivo pela tribo, dialoga com sua estética visual e ajuda a reforçar o sentimento de caos e voracidade.

A montagem de *Ubu Tropical* é, sem dúvida, uma crítica contundente ao estado atual do Brasil. A fome insaciável de poder de Pai Ubu é uma metáfora clara para a exploração de recursos naturais, a dilapidação das florestas, o extermínio das populações indígenas e a violência política. O uso de elementos tropicais, tanto na visualidade quanto no discurso, coloca em evidência a tragédia política e ambiental do país.

A escolha por manter a estrutura dramática de Jarry, com o saque aos nobres e a guerra absurda contra o exército russo, mostra que o grotesco da obra original continua a ressoar com o contexto global contemporâneo, mas que a transposição para o Brasil acrescenta camadas de ironia e cinismo. A figura de Pai Ubu, mais do que nunca, representa aqueles que destro-



Espectáculo de Teatro de Rua *Ubu Tropical*

em o país, enquanto acumulam riquezas e poder.

Ubu Tropical da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um espetáculo que, ao mesmo tempo que celebra o teatro de rua e o teatro político, oferece uma reflexão profunda e crítica sobre os caminhos trágicos que o Brasil tem percorrido. A construção da visualidade, com seu

figurino vibrante e sua cenografia anárquica, reforça a potência da mensagem, ao mesmo tempo que a atuação do coletivo convida o público a participar dessa crítica. A obra não apenas atualiza o clássico de Alfred Jarry, mas também o transforma em uma plataforma para a denúncia dos absurdos contemporâneos do Brasil, em um espetáculo que conjuga festa e devastação em igual medida.



Rafael Torres como Pai Ubu



Helen Sierra como Mãe Ubu

BOB WILSON (1941-2025)

Diretor de teatro e ópera, considerado uma das principais figuras do teatro contemporâneo. Revolucionou a linguagem cênica com o uso característico de luz, cenografia rigorosa e foco no movimento. *Einstein on the Beach* e *The Life and Times of Joseph Stalin* são algumas de suas montagens mais conhecidas. É um teatro feito de “visões” que transcorrem lentamente, com propostas insólitas, belas e poéticas.

“A razão pela qual você trabalha como artista é ficar aberto e fazer perguntas.”

“O que se vê em cena não precisa ser mera decoração ou apenas uma ilustração do que se ouve.”

“Se você vê o pôr do sol, isso tem que significar alguma coisa? Se você ouvir os pássaros cantando, tem que ter uma mensagem?”

“Todos os elementos são igualmente importantes na minha obra, seja um texto falado, uma imagem ou uma música. Todos eles fazem parte daquilo que Brecht chamou de teatro épico, algo em que esses aspectos são igualmente relevantes. Mas o papel da música é diferente daquele ocupado pelo texto, enquanto os efeitos da música são emocionais, espirituais. O texto falado lida com um lado mais intelectual”.

“Estamos vivendo em situação de multidões. Precisamos de espaços para reflexão. Precisamos de tempo para pensar”.



Robert Wilson



Exposição

“Teatro, Tempo e Memória”



A Exposição “Teatro, Tempo e Memória” é um dos vários frutos oriundos do projeto “Arte Pública - Território e Memória”, que levou a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz a percorrer sedes de coletivos longevos de três estados da Região Sudeste do Brasil: Tá na Rua (RJ), Teatro Oficina (SP), Grupo Galpão (MG), Sobrevento (SP), Cia Ensaio Aberto (RJ), Pombas Urbanas (SP), Engenho Teatral (SP) e Cia do Tijolo (SP) que trouxe as memórias do grupo Vento Forte de Ilo Krugli (RJ-SP). A exposição é aberta à visitação pública na Terreira da Tribo (Av. Pátria 98, Bairro São Geraldo, Porto Alegre, RS).



Fotos: Eugênio Barboza



Av. Pátria, 98 - São Geraldo - 90230-070
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570 - 51 3028.1358

🏠 oinoisaquitraveiz.com
✉️ terreira.oinois@gmail.com
f @oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz

ISSN 1982-7180

projeto
ARTE pública
apresenta
território e memória



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte 50 ANOS

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Esta publicação foi realizada por meio da emenda parlamentar nº 39840005
de autoria da Deputada Federal Fernanda Melchionna, no projeto
Arte Pública: Território e Memória, Termo de Fomento nº 923629/2021.

